الخطاب والسرد والصورة



هارون كيبيدي فارْغا

ترجمة: سعيد بنگراد



الخطاب والسرد والصورة

هارون كيبيدي فارغا

ترجمة: سعيد بنگراد





الخطاب والسرد والصورة
تأليف: هارون كيبيدي فارغا
ترجمة: سعيد بنگراد

الطبعة الأولى: 2023
لوحة الغلاف: رينيه ماغريت

ISBN: 978-603-91578-2-3
رقم الإيداع: 1442/5116

هذا الكتاب ترجمة لـ:
A. Kibédi Varga, *Discours, récit, image*,
Pierre mardaga éditeur, Bruxelles, 1995.

Arabic copyright © 2023 by Mana Publishing House
Cover painting by René Magritte

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة لـ دار معنى. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من دار معنى

الناشـر:
دار معنى للنشر والتوزيع
الرياض - المملكة العربية السعودية



www.mana.net | info@manaa.net | @manaplatform



المحتويات

مقدمة المترجم

يتناول الكتاب الذي نقدم ترجمته لقراء العربية، مجموعة من القضايا تعود جميعُها إلى «فن القول»، ما له علاقة بكل الاستعمالات الثقافية اللاحقة التي حوَّلت اللغة من أداة ضامنة للعيش المشترك فقط، إلى وسيلة تعبيرية تُعيد تشكيلَ العالَم خارج امتداداته المباشرة في المنافذ الحسية. لقد أصبحت اللغة ضمن هذا الفن منتجِةً لصنائع ليست مرتبطةً بالحاجات النفعية، فهي لا تودُّ التصرُّفَ في الطبيعة عبر فعل التسمية والتعيين والوصف فحسب، بل تقترح تنظيمًا جديدًا للعلاقات بين الناس والأشياء. فالنص صنعة، إنَّه يُولَد بقرار خاص وبغاية لا يُشكِّل التواصلُ المباشر داخلها سوى واجهة، ربما تكون من أقل الواجهات إغراءً في حياة الناس.

وهذا معناه أن الإنسان لم يكتف بالتواصل الشفهي المحكوم بقواعد هي من صلب مقتضيات «البقاء» على الأرض، بل تعلَّمَ كيف يخطُّ باليد، أي يكتب، كيف يُسقط حالات تواصل مؤجل لا يمكن لأي شيء أن يحل محل الكتابة فيها. لقد بدأ برسم إيقاعات صوته على جدران الكهوف والبردي والصخور ليعطي قلقه صورة لا تقول الكلماتُ كلَّ شيءٍ عنها في كثيرٍ من الحالات. لذلك كانت اللغة بديلًا عن العنف، وبديلًا عن التحكُّم القسريِّ في الآخر، فقد أصبح بالإمكان التأثير فيه وتوجيهه، دون الحاجة إلى إكراهات جسدية ليست محمودة العواقب دائمًا.

لذلك كانت البداية من اللغة ذاتها، من أصلها ووظيفتها واستعمالاتها الممكنة. فهي ليست أداة عرضية فحسب في حياة الإنسان يمكن أن يُلقي بها بعد استعمالها، إنها جوهرُه وكينونتُه وشرطُ التأنْسنِ عنده. فحاجات الإنسان التواصلية هي في الأصل تعبير عن هشاشةٍ وضعفٍ أصليّ عند كائن لا يستطيع العيش بأناه المفردة، «فلكي نعيش ونضمن بقاءنا نحن في حاجة دائمة إلى التسلُّلِ إلى وجدان الآخَر، وتعرّفِه بواسطة الكلام. وبفضل هذا الكلام أيضًا أمكن الكشف عن أسرار النفس وأهوائها»، كما يقول المؤلف. لذلك كانت اللغة أداةً للتنشئة الاجتماعية، وأداةً للتعلُّم ومعرفة العالم، أو هي، كما كان يقول كريماص بطريقته الخاصة: سبيلنا نحو إنتاج معنى هو الدليل الأول والأخير على إنسانيتنا. بل قد تكون هي «النسق المنمذج البدئي»، كما يقول يوري لوتمان، فكلُّ الأنساق «ثانوية» لا يمكن أن يستقيم وجودُها في التواصُلِ وإنتاج الدلالات خارج ما تقترحه هي.

إن الكلمات صامتة لا تقول أي شيء خارج حاجات التعيين فيها. ومع ذلك، فإن هذه اللحظة مركزية في وجود الإنسان، فَمِن خلالها استطاع التخلُّصَ من محيط لا يُرى سوى في ماديته ذاتها. فعندما تعلَّمَ كيف يسمي ويصف ويصنف الأشياء ويفصل بينها، تعلَّمَ أيضًا كيف ينتزع الشيء من تربته لكي يسكنه فسيح الثقافة. فمن خلال هذه التسمية أصبح ناطقًا في المجرد والمفهومي، وكل ما يجمع ويوحِّد ويخلق النماذج القابلة للتعميم. لقد أدرك الإنسان دائمًا سر التقابل بين «صمت» الوجود المادي وبين «صخب» الثقافة من خلال اللغة. وذاك هو المضاف الرمزي في حياة الناس.

وهذا المضاف هو الذي دفع المؤلف للتوقف عند النص. فهو أبلغ من الكلمة وأوسع من ممكنات جملة موجهة للتبليغ المباشر، أو للاستجابة للحظة تواصلية محدودة في الزمان وفي المكان. إن النص لا يُبَلغ بالمفهوم

العادي للكلمة، إنه ينتج دلالة ليست مقيدة بممكنات الإحالة المرجعية المباشرة أو المؤجلة، إنه يبني عالمًا ممكنًا ليس معنيًا بـ«الحقيقة»، بل بما يمكن أن يقود إلى بنائها استنادًا إلى طاقات المتخيل وطاقات الرغبة في أن نتفوه بكلمات لا تصْدق دائمًا على أشياء تحيط بنا. لذلك لا يبحث النقاد عن الحقيقة (المعنى) في النصوص، فهذه متعددة ومتنوعة، وجزء منها يُبنى في ذات القارئ، ولكنهم يحاولون الإحاطة بالسيرورة التي تقود إليها.

ووفق هذه النظرة أيضًا تحدث المؤلف عن السرد. إننا لا نحكي رغبة في تمثيل ما وقع فعلًا، ولا نفعل ذلك من أجل تزجية وقت قد يقتل برتابته، إننا نبحث فيه عن غايات أخرى قد لا نعرفها، أو لا نعيها إلا عندما نتخلص من القصة، ما يسميه بول ريكور «المعرفة المزيفة»، ونبحث فيها عن «العبرة»، ما يسميه المؤلف التساؤلات السردية الثلاثة: ما يعود إلى الفعل وما يرسم حدودًا للعيش، وما يقود إلى التأثير في هوية الكينونة ذاتها.

لذلك كان السرد احتفاءً بالزمن، أو هو النشاط الوحيد الذي يجعل الزمن مرئيًّا في حياة الناس، كما يقول ريكور بطريقته الخاصة. إن السرد، بعبارة أخرى، يُدرج التجربة الحياتية ضمن زمنية هي الشاهد الوحيد على وجود خبرة إنسانية قابلة للتبليغ. وهذا ما دفع الناس منذ القدم إلى الاستعانة بالمحكي من أجل تخزين المعرفة ونقلها وتداولها، وتلك كانت أولى استعمالاته في الحياة. فلم يكن هناك من وعاء حافظ للذاكرة سوى الحكايات. وتلك هي بقاياه في المثل السائر والحكمة المسرودة والمزحة العابرة.

وليس غريبًا أن يكون هناك تداخلٌ كبيرٌ بين أشكال فن القول هاته. فالخطيب والروائي والفنان المصور والتشكيلي، هؤلاء جميعًا يرغبون في تحديد «مساحات» تتحرك على هامش النفعي في الوجود. إنهم صناع،

أي يتصرفون في اللغة والألوان بطريقة تخصهم وحدهم. إنه التقابل بين «نص» بلا موضوع، وتلك هي تفاصيلنا في الحياة، وبين آخر يُبنى استنادًا إلى قصد أولي يُنتَج خارج الغايات التواصلية المباشرة. إننا نبني عوالم أخرى لا معادلات لها بالضرورة في الحياة أو في عالم الأشياء. وتلك كانت سبيل الإنسان إلى إنتاج النصوص. فالنص ليس معطى، فهو لا يُعبر عن حاجة عرضية في الوجود، بل هو ما يغطي مناطق المتعة فيه.

قد لا يفيد في شيء القول إن هذا الكتاب ممتع بجميع المقاييس. ولكن تأكيد ذلك واجب أيضًا. إنه لا يُعلِّمُنا نظريات تعود إلى الصورة والنص والمحكي والخطاب؛ إنه يتأمل الوجود الإنساني كما تسرب إلى هذه الصنائع مجتمعة. فتلك ذاكرة إنسانية أخرى لا تكترث دائمًا لما قالته الوقائع «الحقيقية» أو ما يمكن أن تقوله، إنها تحدثنا عن الحياة كما عاشها الناس في الحلم والاستيهام والرغبات التي لم تجد قط طريقها إلى التحقق، وهذه الصنائع هي التي حافظت عليها. وهذا هو مضمون هذا الكتاب.

تقديم

حاولتُ في هذه الصفحات عرضَ قضيتين وتحليلهما: ما يعود إلى العلاقة القائمة بين السرد والحجاج، وهما، في تصوري، خصيصتان أساسيتان في كل تواصل لفظي، وتناولت بعد ذلك قضية نقل هذه الإشكالية إلى الميدان البصري، فلا يمكن الفصل بين النص والصورة.

لا يتعلق الأمر إذن بتقديم عرض مفصّل عن البلاغة والسرديات؛ وسنختصر القول في سياقنا هذا في بعض مظاهر هذين التخصصين، وقد لا نلتفت إلى بعضها؛ لقد حاولنا الاحتفاظ بما هو أساسي من زاوية نظر القضيتين المشار إليهما أعلاه.

لا تقتصر هذه الدراسة المقارِنة بين السردي والحجاجي بطبيعة الحال على ضبط ما يفصل بينهما، وهذا ما سنراه في الفصل الأخير. فهناك تقابلات صريحة بينهما خصوصًا في النصوص المعرفية: وقد يحلو للنقد ذي النزعة التفكيكية البرهنة أحيانًا على أن بعض التقابلات لا موقع لها في النصوص الحديثة.

هذا الكتاب هو ثمرة سنوات من التدريس والبحث. لقد نشرت بعض النتائج الجزئية في مقالات سابقة، وفي مساهماتي في بعض الندوات (أحلت على هذه المقالات في الهوامش). وأنا مدين لزملائي وطلبتي في جامعة ليل 3، وفي معهد اللسانيات والتواصل في جامعة بيسيس حيث قدمت سنة 1987

صيغة أولى من هذا النص. وأنا مدين أيضًا للطلبة والزملاء والأصدقاء في شعبة الفرنسية في الجامعة التي أدرس فيها، الجامعة الحرة في أمستردام، فقد مكّنوني من الاستفادة من أسئلتهم وملاحظاتهم النقدية.

لقد أُنجز هذا العمل في إطار برنامج البحث «Semiotisch-rhetorische tekstbeschrijving» في كلية الآداب في الجامعة الحرة لأمستردام. أتقدم بالشكر للعاملين بالسكرتارية فيها، خصوصًا سوزان غليروم، لعنايتها الخاصة بهذا المخطوط، ولجان دانييل التي تفضلت بتصحيحه. وأتقدم بالشكر الخاص لصوفي بيرتو التي قبلت مراجعة أسلوبه ومضمونه.

1

النص

التسمية والإبلاغ

يُعدّ الكلام، إلى جانب الإيماءات والنظرة، إحدى الوسائل التي يستعملها الإنسان للخروج من نفسه واحتضان العالَم الخارجي. لذلك اعتاد الناس منذ القدم التمييزَ بين شكلين من أشكال الاتصال: لقد ميّزوا بين الفعل الذي يأتي عبره الإنسان إلى الأشياء، وبين ذاك الذي يُقربه من نظرائه. فنحن نستعمل الكلمات من أجل تعيين الأشياء، ومن أجل التواصل مع الآخرين في الوقت ذاته.

في الحالة الأولى تلقى الإنسان كلامًا كان هو أداته في التسمية والتعيين، كما تشير إلى ذلك الحكايات المسيحية حول خلق العالم. إنه يسمي الأشياء التي تطمح إلى احتلال موقع داخل الكون اللفظي لكي تصبح واقعية. ذلك أن الواقع هو القابل للتعيين. إن الكلمات تلتصق بالأشياء، وهي التي تكشف عن جوهرها، ولكن الأشياء هي الضامنة لسمك الكلمات أيضًا. وفي هذه الحالة نكون أمام استعمال عمودي للكلام.

إن الإنسان الذي يسمي الأشياء سيكون سيدًا للكون، إنه يروّض الطبيعة باللسان. ولكنه يستخدم هذا الكلام ذاته للاتصال بالآخَر.

وهذا مصدر فرضية أخرى حول أصل اللغة؛ فقد يكون مصدر الكلام هو بؤس وهشاشة أولئك الذين كانوا في حاجة إلى الاستعانة بالآخرين حمايةً لأنفسهم. إن الطفل يثير انتباه الراشدين بالصراخ، وبعدها يدرك أن التواصل أمر ضروري، ذلك أن تعرُّفَ العالَم يتحقَّق من خلال اللغة. فلكي نعيش ونضمن بقاءنا نحن في حاجة دائمة إلى التسلل إلى وجدان الآخر وتعرُّفِه بواسطة الكلام. وبفضل هذا الكلام أيضًا يُكشَف عن أسرار النفس وعن أهوائها. فإلى جانب الاستعمال العمودي والجوهري للكلام هناك أيضًا استعمال أفقي ووجودي له.

حينها يُصبح الكلام، وهو مصدر عظمة من يقوم بالتعيين، علامة دالة على الضعف في حالات التواصل، أو على الأقل علامة تشير إلى قناعة الإنسان بأنه ليس قادرًا على العيش وحيدًا، وأن وجوده رهين بوجود الآخرين.

فهل يقودنا هذا إلى خلق تعارض بين الفرضيتين الخاصتين بأصل اللغة؟ هناك بالتأكيد توتّر محسوس في كل فعل لغوي بين الحاجة إلى تقديم صياغة جيدة لما نودّ قوله عن الأشياء، وبين الحاجة إلى أن يفهم الآخر ما نودّ قوله. فقد يعوق معجم تقني دقيق نجاح التواصل: فهل علينا أن نضحّي بجزء من الدقة، إن لم نقل بالحقيقة كلها، لصالح فهم هرموني؟ وفي حالات أخرى نُقلِّص المعلومة الخاصة بالأشياء إلى حدودها الدنيا، ونوجه كل مفرداتنا نحو تحقيق فَهمٍ أمثل، لأننا نرغب كثيرًا في استمالة محدثنا. يتعلق الأمر هنا باختياراتٍ نابعة من ضرورات أخلاقية وبلاغية يلجأ إليها المتكلمون يوميًّا.

يتضمن الانتقال من التعيين إلى الإبلاغ دائمًا توترًا، ذلك أننا نمزج، ونحن نتكلم، بين الفرضيتين المتناقضتين. إننا، ونحن نسمي الشيء، ننتزعه من مآله ومن سياقه الزمني لكي نحوله إلى جوهر قابل للتعميم (دائمًا

وفي كل مكان)؛ أما في الإبلاغ، فإننا نروم إدراج شيء ثابت، ذلك الجوهر اللازمني، ضمن الدفق الزمني. لا يمكننا أن نتواصل حول العدم؛ فإيماءة بسيطة، وتنهيدة أو نظرة مواربة، تتضمن جميعها إحالة دنيا على ملكوت الأشياء الثابتة قبل أن تكشف عن دلالتها (المطلقة والهشة) في نفس المتلقي أو ذهنه. فمن مفارقات التواصل وجوب استعمال الوسائل ذاتها التي يعتقد الإنسان أنه هو من خلقها من أجل تعيين ما لا يتغير وما يوجد خارجه.

ينتقي التعيين عادة اسمًا مسبوقًا بصيغ من مثل هو وهذا: «إنها شجرة»، «هذا منزل». إن فعل الكينونة في كل الألسنة هو أقوى الأفعال وأضعفها في الوقت ذاته. إنه أقواها لأنه يمنح وجودًا للاسم الذي يرتبط به، وهو أضعفها لأنه لا يملك أية خصيصة، إنه يمكِّن المتكلمين من نسيانه والتركيز كليًّا على الاسم الذي يعيِّنه[1]. وبالمقابل، يقتضي فعل الإبلاغ بنيات لسانية أكثر تعقيدًا؛ فالموضوع -كل الأسماء في واقع الأمر- لا يتمتع بأي امتياز عن الأفعال.

فهل الصراع بين هذين الفعلين هو صراع بين الكلمات والجمل؟ إن الكلمة تُعيِّن، أما الجملة فتُبَلِّغ. إن إدراج الكلمة داخل الممتد الجملي، وهو ليس دائمًا خطيًّا، لا يخلو من عواقب. إن الكلمة تفقد من سمكها، فجاراتها تؤثر فيها وتفصلها عن الشيء الذي تعتقد أنها مرتبطة به؛ فقد تصبح الكلمة -وهي تتسرب إلى فعل الإبلاغ- غامضةً، وتفقد شيئًا من وضوحها الذي يميز ارتباطها بالشيء الذي كانت موجهة « في الأصل» إلى تعيينه.

لا تقبل اللسانيات، بالتأكيد، هذا التمييز التبسيطي. هناك كلمات تُبَلِّغ، وهناك جمل تُسمي. ولكن التمييز الأول، ذاك الذي يقابل بين التعيين والإبلاغ، كان حاضرًا لفترة طويلة في تاريخ اللسانيات. فقد كان

(1) في بعض اللغات، كما في المجرية، يمكن حذف فعل الكينونة.

هذا التخصص ميالًا إلى تفضيل جملٍ من مثل: «للمنزل أربعة جدران» أو «المجرمون يقتلون»، إنها جمل قد أسميها جوهرانية وتوتولوجية، وذلك لأن البعد المركبي فيها لا يغطي على الوضوح الأصلي للكلمات المستعملة، ولا تقوم الأفعال سوى بالكشف عما هو موجود قبلُ في تعريف الأسماء الذوات. إنها أشباه جمل، وذلك لأنها لا تقوم سوى بالتعيين، ويجب استحضار سياقات خاصة لكي تؤدي وظيفة إبلاغية (سياق انفعالي، سخري).

إن التسمية هي ابتكار لخبرة وامتلاكٌ لمعرفة. ويتميز اللسان بكونه حاملًا للمعلومة، وقد كان للإجلال الأسطوري للمعرفة الذي تميز به العالم الغربي أثرٌ في الإعلاء من شأن التصور الذي يجعل اللسان وسيلة من وسائل المعرفة. فبفضل اللسان استطاع الإنسان ترويض الطبيعة وابتكار الثقافة والعلوم[2].

ويجب أن نضيف أن اللسانيات اختارت لمدة طويلة اللسان المكتوب موضوعًا وحيدًا للدراسة، وقد يعود ذلك إلى أسباب متعددة منها سحر الكتابة والأولوية التي تُمنَح لكل ما هو ثابت، ومنها تبجيل السلطة والمعيار. والحال أن الغايات الإبلاغية هي أقل وضوحًا في الكتابي منها في الشفاهي. ففي الوضعية الشفاهية يكون الرابط بين الباثِّ والمتلقي غيرَ مؤكَّدٍ وغامضًا؛ يجب أن يستعين الباثُّ بكل شيء لكي يتحقق الاتصال، الإيماءة والتكرار والتأكيد العَجِل (أو بنزق). وفي المقابل، يكون المتلقي في حالة المكتوب منخرطًا جزئيًا في العملية؛ فهو الذي اختار الباثَّ، وهو الذي توقف أمام اللوحة الإشهارية، وهو الذي أخذ الكتاب من الرف. وهكذا، فإن الطباعة تؤدي في الكتابي دورًا إبلاغيًّا يضطر الشفاهي إلى القيام به هو نفسه.

(2) cf G Brown et G Yule :Discours analysis ? Combridge Universty Press 1983 p.3

وهناك أبحاث إحصائية تؤكد التوازي الموجود بين المعلومة والتواصل من جهة، وهو توازي تقريبي بطبيعة الحال، وبين المكتوب والشفاهي من جهة ثانية: إن عدد الأفعال والضمائر والظروف أكبر في الخطاب الشفاهي منه في النص المكتوب، فهذا يفضل الأسماء والجمل الاسمية[3].

وهكذا تكون غاية النص المكتوب هي تبليغ معلومة في المقام الأول، ويمكن للسانيات أن تتوقف عند حدود رؤية جوهرانية، زادها في ذلك الأسطورة الغربية، ودليلنا نحن هو ما يقدمه بور روايال أو غاينك Geulincx[*]. ومع ذلك، فما كان يزعج اللسانيين القدماء (ولسانيي الأمس) هو أننا لا نعثر في حقيقة الكتب، في أثناء قراءة النصوص، إلا في النادر من الحالات، على جمل مستقلة «عمودية»، يكون معناها تامًّا، أي قابلًا للفهم الكلي دون الاستعانة بجمل أخرى سابقة عليها أو لاحقة بها. وقد عبر ب كالمان B. Kalman عن دهشته من ذلك، وهو يبحث عن أمثلة في الأدب الرومانسي لكي يستعملها في النحو المدرسي، فقد اكتشف ندرةَ هذا النوع من الجمل، وهو ما قاده إلى الاهتمام[4] بالجمل غير المستقلة وبالنحو، لقد اهتم بالنصوص، وأهمل الكلمات والجمل. فأغلب الجمل تشتغل في حقيقتها داخل نصٍّ بعينه.

إن هذا التقليص الذي تدعو إليه اللسانيات التقليدية غريبٌ حقًّا، ويتطور بموازاة مع تخصص حاضر بقوة ويهتم فقط بالتواصل؛ البلاغة. إن تدريس البلاغة يكمل مبدئيًّا تدريس النحو، ويحتل موقعًا وسطًا بين المنطق وعلم النفس: كان على البلاغة أن تُدمر الأطر الضيقة للنحو.

---

(3) Racs-szathmari ,Tanulmanyok a magyar myelv szovegtana Korébol , Budapest , 1983 p 164

(*) Arnold Geulincx فيلسوف ألماني (1624-1669) (المترجم).

(4) Kalman Bela :Szovegtan es tipolega (Budapest)

وحسب هذا المؤلف، فإن الأمثال وحدها مستقلة من الناحية الدلالية.

يجب دراسة الإبلاغ على مستوى النص. إن التعيين لا يمكن أن يمتد إلى ما هو أبعد من الجملة. إن فعل التعيين سلطة، إنه فعل مباشر يكشف عن شيء لا يمكن مناقشته. فإذا كان في حاجة إلى إسناد من خلال الوصف والشرح والبرهنة، فإنه يتحول بالضرورة إلى إبلاغ، لأننا لا نُدعم التعيين في علاقته بالمرجع، بل في علاقته بالمتلقي، لكي ندفع هذا الأخير إلى قبوله ولكي نقنعه بتبنيه، فنحن لا نكترث له إن كان تعيينًا صحيحًا أو خاطئًا، فهو لا يناقش على مستوى المعنى العمودي.

وبفضل ازدهار تخصصات جديدة من مثل اللسانيات الاجتماعية وتحليل الخطاب[5]، أصبحت دراسة النص –المكتوب والشفاهي- محطَّ اهتمامٍ كبيرٍ، وتحتل موقعًا مفضلًا ضمن مجموع الدراسات اللسانية. إن النص وسيلة للتواصل بين الناس. ومن أجل دراسته والكشف عن مكوناته وبنياته العامة يجب إسقاط فرضية كونه يتضمن غاية تواصلية. وهذا أمر ضروري، فالبنيات التي نكتشفها داخله هي ذاتها التي يدرك المتلقي وجودَها. فكيف يمكننا معرفة معنى ما لا يتوجه إلى الإنسان، وكيف يمكن إدراك معنى لن يكون هو المعنى الذي يوده هذا الإنسان، باثًا كان أم متلقيًا.

إن تبعات فرضيتنا الأولى كثيرة. فلنُشِر منذ الآن إلى إحداها، وذلك لكي نوضح حدود عملنا وصعوباته. فإذا كان النص وسيلة للتواصل، فهذا معناه أنه لا يمتلك سوى السمات والخصائص الضرورية للتواصل. وبالإضافة إلى ذلك، فهو إحدى وسائل التواصل، ولكنه ليس دائمًا عنصره الرئيس.

وهكذا، فإن النص لا يمتلك بالضرورة خصيصة كونه تامًّا وصريحًا، وهي الخصيصة التي تجعل منه نموذجًا علميًا مثاليًا، ولكنه يؤدي لحظة

(5) انظر خاصة الحالة الحاضرة التي تقدمها المجلدات الأربعة لـ:
Hand-book of discourse analysis publiés par V Dijk - Londres 1985-

الإبلاغ إلى تباطؤ وثقل حشوي[6]، إن النص ناقص في الجهتين: إنه لا يقول ما يكفي، ولكنه قد يقول أكثر من اللازم، إنه استطرادي. إنه يسكت عن بعض الأشياء ويتركها في الظل، وبالمقابل يكرر أخرى حد التخمة.

ففي لحظة تلقّي النص، أي اللحظة التي يستمع فيها شخص ما لنص أو يقرؤه، لا تكون لحظتا «الضعف» هاتان مرئيتينِ، إنهما تختفيان. وما يعمل على اختفائهما هو إدراج النص ضمن وضعية بعينها من جهة، ووجود وسائل غير لفظية يستعملها المتلقي بشكل أوتوماتيكي، من جهة ثانية.

يمكن لنص ما أن يكون ناقصًا في علاقته مثلًا بالفضاء الذي يُنتَج داخله، أو عندما تقدم المؤهلات الثقافية للمتلقي معلومات إضافية غير مدرجة في النص. وهكذا، فإن وعظًا يُتلى في كنيسة يفترض حدًّا أدنى من المعرفة الإنجيلية عند السامعين؛ وفي الوقت ذاته، فإن هذا الوعظ يستفيد منذ البداية من مجموع القدرات غير اللفظية للمتلقي. فما يوجد خارج الجسد والإيماءات والصوت والوجه والنظرة يساهم في القضاء على جوانب النقص فيه[7]. إن وضع النص ضمن مقام بعينه يقود إلى التغطية على المعلومات الناقصة، أما الوسائل غير اللفظية فتأتي بما هو غائب في عملية الإبلاغ.

إن ما هو حشوي في نصٍّ ما يعود في المقام الأول إلى الإبلاغ؛ فعندما يخشى الباثُّ من الصدود أو عدم الفهم، فإنه يُكثر من العلامات التي يعتقد أنها تساعد على تمرير إرساليته أو العمل على خلق انسجام مع المتلقي. إن العناصر الحشوية كثيرة، خصوصًا في النصوص الشفاهية، إنها تتمتع

---

(6) ربما تُمثل فكرة صياغة هذا النموذج ذاتها نوعًا من التشوه الأسطوري. فبفضل السياق ووسائل الاتصال غير اللفظية التي يستعملها الباث، تكون أغلبية النصوص تامة.

(7) نعثر على مقدمة بسيطة وذكية لهذه القضايا في كتاب:
Mark L Knapp Essentials of novelverbal communication (New york 1980).

بقيمة تذكرية، وتوهم بوجود ثبات داخل حشد من الكلمات التي لا تستقر على حال. ويمكن للنصوص المكتوبة الاستغناء عن هذه العلامات، ذلك أن الاستطراد -أي الضرورة المحتملة- ينتقل داخلها إلى جهة المتلقي، إنه جزء من اختياره الحر؛ فبإمكانه إعادة الجملة نفسها أو الفقرة نفسها مرات كثيرة[8].

إن القضيتين المشار إليهما أعلاه حقيقيتان، وذلك لأننا نقبل أن يكون النص وسيلة من وسائل الإبلاغ. ومع ذلك، هل يمكن إدراج كل النصوص ضمن هذه الفئة؟ تجدر الإشارة إلى حالتين خاصتين يصفهما البعض بالحالات القصوى، ويسميهما الآخرون صراحة حالات استثنائية. لا أحد يمكن أن يشكّك في الوظيفة الإبلاغية لنصوص الحياة العملية، من قبيل طُرق الاستعمال، والمطويات الإشهارية والمرافعات؛ وأيضًا الحالات التي تدرج ضمن الأدب.

فإذا كان هناك اليوم من آثار صريحة لاستعمال عمودي للكلام في بعض النصوص العلمية أو في الموسوعات، وهي آثار ذات وظيفة تعيينية خالصة، فإن هذه الآثار يجب البحث عنها في الشعر الغنائي. فما يميز الغنائية منذ رامبو ومالارمي هو منح الكلمات معناها الأصلي وتخليصها من الطابع الخطابي المبتذل. إن الشاعر يقيم علاقة أخرى أساسية مع الأشياء، هي غير تلك التي يعرفها الخطباء والساردون: إن العلاقة الثلاثية عند هؤلاء (باثّ، شيء، متلقٍ) تحل محلها علاقة ثنائية (باث، شيء). ويمكن عدُّ أعمال ريفيردي وروني شار وبونج وبونوفوا مراحلَ داخل هذا المسار، داخل

(8) حسب بعض المتخصصين في المقروئية، تتضمن الأبجدية الرومانية، كما يستعملها الطابعون في مختلف تيبوغرافيات النصوص المكتوبة هي الأخرى، كثيرًا من السمات الزائدة في سيرورة المقروئية، وهناك بعض الحروف الحشوية. انظر:
François Richaudeau , La lisibilité Paris Denoël 1969 pp.40-42

البحث عن جوهر مُصفًّى من عرضية البناء الخطابي ذي المنحى الإبلاغي[9]. فكيف ندرس وظيفة النصوص الموجهة لإقامة علاقة تعيينية مباشرة بين الإنسان والأشياء؟ يتعلق الأمر بمشكلة كبيرة، ولكنها لا تتضمن سوى حلٍّ مبتذل: يتصرف قارئ الشعر كما لو أن هذه النصوص موجهة إليه، وذلك بمحاولة الإمساك بالمعنى لكي يحاكي الحركة التي تتضمنها وهي التي تلائمه.

ولكن اللغة الشعرية لا تشكل الاستثناء الوحيد. ذلك أن عدَّ النص أداة للإبلاغ معناه رفض الفرضية العكسية، أي النظام السيكولوجي القائل إن بعض النصوص الأدبية، إن لم تكن جميعها، أُنتِجت استنادًا إلى حاجة إلى التعبير الذاتي. ويمكن الإحالة على الكثير من الاعترافات السيرية والقصائد وكثير من النصوص الرومانسية من أجل تدعيم هذه الفرضية. هناك حقًّا كثيرٌ من النصوص التي أُنتجت وفق هذه الحاجة. فالتعبير الذاتي يمكن أن يُقصي كل اعتبار اجتماعي، بل يمكن أن يصاغ بوصفه ممارسة منافية للمجتمع. ولكن التكوين، تلك الإرادة التي تتحكم في إنتاج نص ما، يعود في المقام الأول إلى السيكولوجيا والتاريخ، وهذا الجواب يصدق على الحالة القصوى الأولى: فوصف نصٍّ ما يصبح ممكنًا فقط انطلاقًا من اللحظة التي يدرج فيها ضمن عدد هائل من النصوص التي يتداولها عدد هائل من الباثّين والمتلقين، أي عندما يصبح جزءًا من شبكة إبلاغية. وفي هذا المستوى لا يصبح التعبير الذاتي فئةً مستقلة من الإنتاج النصي، بل جزءٌ لا يتجزأ من نسق الإبلاغ، ذلك الجزء الذي تطلق عليه البلاغة الكلاسيكية الإيتوس: يتحول التعبير الذاتي إلى صورة للباث، كما يتلقاها المتلقي، وهي صورة رائعة ومجاملة ومزعجة[10].

---

(9) أسمح لنفسي بالإحالة على دراساتي «poésie et poétique in Neohelicon 1977»

(10) على عكس الفكرة التي ندافع عنها هنا، وهي أيضًا فكرة Ursula Oomen يمنح بعض المؤلفين وضعًا خاصًا للنصوص التعبيرية.

التصنيف

تجب الإشارة إلى غياب غريب ودائم لأحد المفاهيم في كل اللغات؛ يتعلق الأمر بكلمة أحادية وبسيطة المعنى تمكننا من تعيين مجمل الموضوعات التي يحاول تخصص حديث نسبيًّا «نظرية النص» أو «تحليل الخطاب»، وصفَها. إن الحدّ الناقص يحتضن دون تمييز كلَّ مجموع منسجم من الجمل، سواء كان هذا المجموع شفهيًّا أو كتابيًّا، تلفظ بهذه الجمل شخص واحد أو مجموعة من الأشخاص. إن القواعد التي تحدد، على المستوى اللساني، انسجام نص مكتوب أو خطاب شفهي أو حوار داخلي أو حوار أو محادثة هي ذاتها في جميع الحالات. يجب إذن أن نتوفر على حد جنيسي* يعين هذه الكلية، ويشكل النص والخطاب والمحادثة داخلها مجموعات فرعية. وسأتخذ قرارًا اعتباطيًّا في استخدام النص بصفته الحد الجنيسي[11].

يجب أن نميز داخل هذا المجموع الكبير للنصوص بين ثلاثة أصناف أو أربعة لا صنفين فقط، وذلك بإضافة الأشكال «المختلطة» إلى الأشكال الخالصة للشفهي والكتابي:

1- إن النص المكتوب مُوجَّه للقراءة، فلا مكان هنا للشفهية وأدواتها ولوسائل التواصل غير اللفظي؛ وتلك حالة أغلبية النصوص التي تنتمي إلى الحياة اليومية (النصوص الرسمية، طرق الاستعمال، الجرائد، الإشهار) والنصوص الأدبية المعاصرة.

2- قدَر النص المكتوب أنه يجب أن يُلقى شفاهيًّا؛ كما هي حالة المرافعات والقسم والعرض المسرحي. فنادرًا ما نميز هذه الفئة من النصوص عن

(*) الحد الجنيسي : terme générique (المترجم)

(11) أتجنب لفظ خطاب الذي يفضله البعض على لفظ نص في هذا المعنى، العام وذلك لوجود بعض الإيحاءات الفلسفية التي يمكن في هذا المعنى العام أن تقود إلى خلط، ومن جهة ثانية لكي أحافظ له على معنى حصري دال على خطاب شفهي: قسم، مرافعة.

غيرها، فهي في واقع الأمر مختلطة ومميزة؛ فالمؤلف، وهو يكتب نصَّه، لا يحرم نفسه من الاستعانة ببعض سمات المكتوب، ولكن وبما أنه موجه للقراء والتلاوة بصوت مرتفع، فإنه يحاول التركيز على خصائص الشفهية (الحشو مثلًا).

3- نص يُقرأ أولًا ويطبع بعد ذلك. إنها حالة فئة قليلة من النصوص. يتعلق الأمر بنصوص قديمة أو فلكلورية سجلها وكتبها نسّاخ أو جمَّاعون معاصرون. فجزء كبير من الأدب القديم (الملحمة) والأدب الشعبي (أغانٍ وحكايات عجيبة) عرف مرحلة شفهية قبل أن يصبح مكتوبًا. يقتضي الأمر دائمًا عملًا معرفيًا واسعًا من أجل إعادة بناء الخصائص الشفهية لهذه النصوص[12].

4- نص شفهيّ موجه للقراءة في المقام الأول. وتتميز هذه النصوص في أغلبها، على عكس نصوص الفئة الثانية، بطابعها الحواري: إن الخطابات والمحادثات العفوية نادرًا ما تكون مونولوجية، إنها تولد من لقاء بين كائنين أو أكثر[13]. إنها نصوص مرتبطة أشد الارتباط بالوضعية الاجتماعية التي تصفها، إنها تتميز بالنقصان ويكون الحشو فيها كبيرًا، خصوصًا عندما نتغاضى عن المقام، ونكتفي بدراسة ما قيل. إن التخصص الحديث «لتحليل الخطاب» المنتشر كثيرًا في أمريكا، يهتم أساسًا بهذه الفئة من النصوص.

إن تصنيفًا من هذا النوع هو تصنيف اعتباطي، خصوصًا إذا استحضرنا قضايا القراءة الصامتة؛ فالذي يقرأ يحاكي أحيانًا الصوت الحي، بل قد

---

(12) انظر في هذا الصدد الأعمال الجيدة لبول زيمبتور:
introduction a la poésie orale Seuil Paris 1983.

(13) cf Wolgang Iser : Zur phanomenologie der diologrel , in Karlheinz Stierle 2d Das Gesprach Munich Fink 1984 pp.183-189

يحدث أن يقرأ بصوت عالٍ. وإذا كانت الفواصل صارمة بينها، فلماذا كان فلوبير يود إخضاع جمله، التي كانت موجهة للطباعة وتقرأ في صمت، إلى «المحك» الشهير «محك التحقق الصوتي»[14]؟ ومع ذلك، من المفيد أن نقوم بهذا التصنيف العام، وذلك من أجل الكشف عن وجود أشكال مختلطة بين الحدين القصيين بين المكتوب والشفهي الخالص.

إن النص عندي هو وسيلة لفظية لتواصل إنساني، وليس مجموعة من الجمل. ويبيح لي هذا التعريف التخلُّص من المشكلة التي لا يمكن حلها، الخاصة بالحجم الأدنى للنص. فالنص لا ينتهي بالضرورة من خلال كلمة «نهاية»، أي نهاية صفحة كتاب ضخم؛ إن شخصين يتبادلان التحية في الشارع ولا يقولان سوى «كيف حالك؟ لا بأس»، يبنيان معًا نصًّا مستقلًّا. فما هو أساسي في ذلك هو الأعراف الثقافية، فهي التي تمنح المستعملين المتعودين على استعمالها «الإحساس بالإشباع»، الانطباع بأن التواصل قد انتهى، والنص قد وصل إلى نهايته.

لا يمكننا التواصل دون أن نُخبر بشيء ما، ولا يمكننا عقد علاقة مع شخص ما دون أن نوجه إليه رسالة من خلال وسيط ما. ولهذا السبب، يمكننا التمييز داخل كل نص بين العناصر التي تعود إلى الإخبار، وبين تلك التي تُصنف ضمن التواصل. يُعد الخبر المباشر والمكثف، بفضل أصوله الأولى في التسمية، خبرًا غير منظم: من قبيل كاتالوغ أبجدي، دليل الهاتف، موسوعة. يحتفظ الوصف في حالته الخالصة، بهذا الطابع غير المنظم: لا شيء يجبرنا على البداية من أ عوض ب، ولا شيء يمنعنا من إضافة جزئيات أو حذفها إلى ما لا نهاية. ففي مواجهة هذه الحرية الكبيرة يكون المتلقي سيدًا وملكًا: فهو الذي يقرر بحرية في قيمة الخبر الذي ينقله. وفضلًا عن ذلك،

(14) épreuve du gueloir.

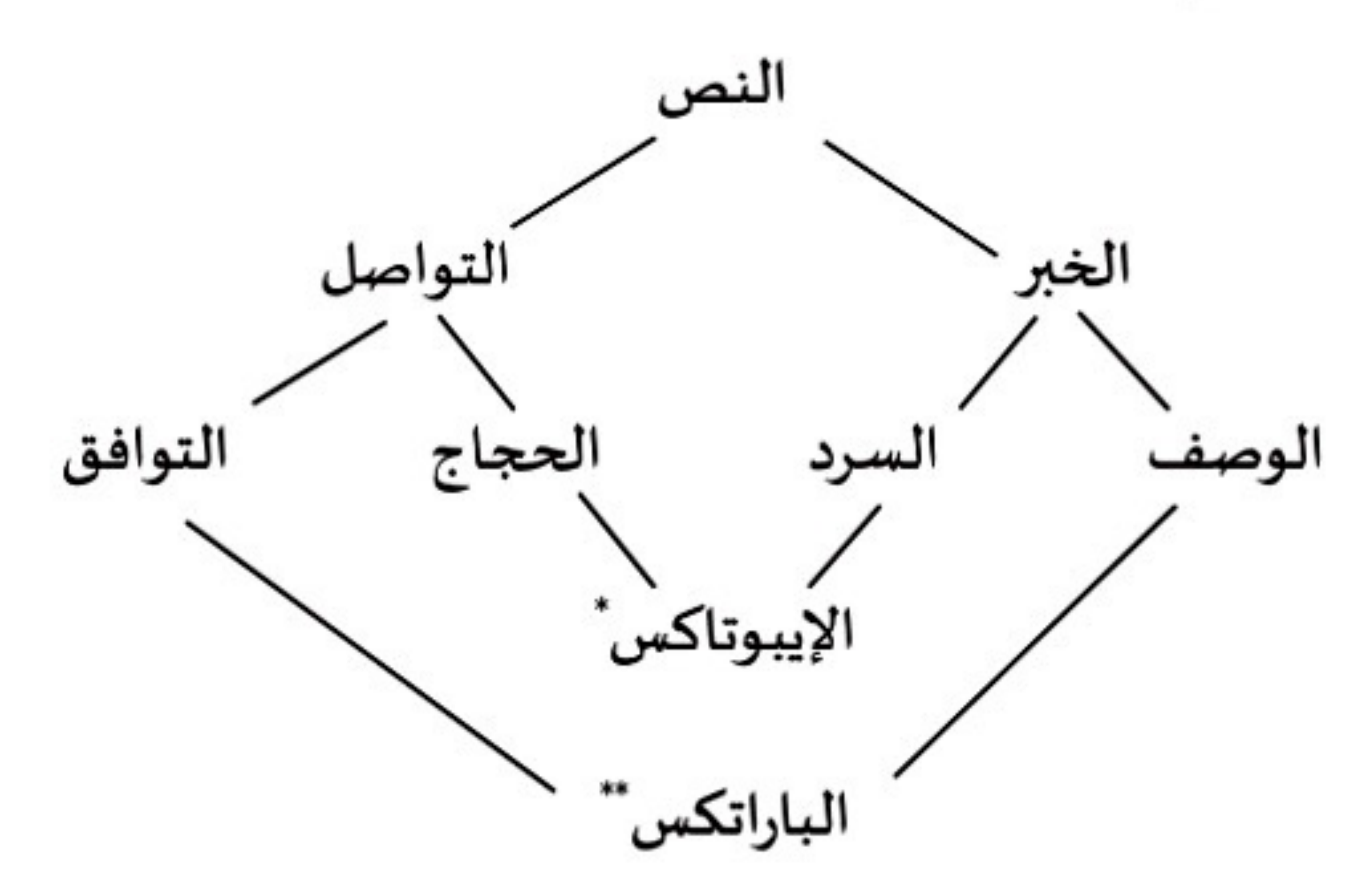
فإن هذه الحرية تثير مشكلة كبيرة: كيف نُنهي لفظيًّا وصفًا ما، كيف نعطي المتلقي الإحساس بالنهاية[15]؟

يترك الخبر الخالص، كما يمكن بثه في الأوصاف العلمية والأدبية، مكانَه لأشكال أكثر تعقيدًا في نقل هذا الخبر. وتخلق هذه الأشكال الاصطناعية التي تتطابق مع الأعراف الثقافية لمجموعة بشرية ما، تراتبيَّةً في المعرفة. وهكذا يكون السرد شكلًا اصطناعيًّا مفضلًا في عملية نقل المعارف؛ فالإجماع حول مجموعة من القيم الاجتماعية (مثلًا: «يجب أن يتزوج المرء لكي يكون سعيدًا»)، يُمَكِّن المحكي من الانطلاق، واستنادًا إلى هذه القيم يصل إلى نهايته. فالخبروقع ضمن هذا الإطار الاصطناعي، أي إنَّ قوانين السرد تتحكم في تقديمه، إنه خاضع لقواعد النوع. إن الشكل الاصطناعي الثاني المنتشر كثيرًا هو الحجاج. فبينما يبدو السرد كأنه ذريعة من أجل نقل أخبار يكون من الصعب نقلها بطريقة أخرى، فإن الحجاج هو شكل من أشكال الفعل الأكثر مباشريةً، إنه يُمارس على المتلقي، بشكل يضعُ سببَ الخبر في مرتبة ثانية. فعلى عكس الوصف والسرد اللذين يمنحانه مساحةً واسعةً، فإن ما يبقى من الإرسالية هنا ستتحكم فيه الإرادة التي تود إقناع المتلقي.

في مواجهة الخبر الخالص الذي نصادفه في شكل مخفف للوصف، هناك تواصل خالص. يتعلق الأمر بعناصر كثيرة إلى حد ما حسب أنواع النصوص، التي يبحث داخلها الباثُّ الذي قد يكون ترك جانبًا انشغالات أخرى، عن توافق مع المتلقي. فمن أجل الحصول على رضاه ومن أجل إقناعه يجب الكشف والاستكشاف وتحديد كل المجالات التي يمكن أن يتأسس عليها توافق قبلي: لا يمكننا أن نقنع شخصًا ما ونحن نختلف

(15) «إن توقف وصف ما لا يعود إلى طبيعة الموضوع الموصوف، بل إلى امتداد المخزون المعجمي للواصف». Philippe Hamon : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Unversité Paris 1981 p.46.

معه كليًّا. فإقامة رابط، والاستراتيجيات المركبة والحذرة في الاستكشاف، يعودان إلى المقام ولا يتوفران، مثلهما مثل الوصف، على قواعد « شعرية» أو» نصية» سابقة.



إن الوصف والتوافق عنصرانِ حُرَّانِ بأحجام متفاوتة، وتتتابع أجزاؤهما المكونة دون نظام ولا إكراه. إنه ميدان الباراتكس الذي لا يعرف الانغلاق. فلكي يدرك المتلقي نصًّا ما بعدِّه نصًّا يكون في حاجة إلى مواضعات اصطناعية، أي خارج نصية هي التي تسمح له بتنظيم مجموع الجمل. يتميز السرد والحجاج بخصيصة الإبوتاكس، فهو المسؤول عن بناء النصوص. لذلك يعدّ نحو النص عامة أن هناك نوعين من النصوص: النصوص السردية والنصوص الحجاجية، أما الأنواع الأخرى، فإنها تُصنف ضمن هذين النوعين[16].

(*) parataxe ويترجمه عبد السلام المسدي بـ«الاقتران التضميني»، ويتعلق الأمر بصياغة جمل دون الاعتماد على الروابط من قبيل: ثم، بعد، ذلك، أي. مثال على ذلك: جاء الرجل، توجه إلى المطبخ، فتح الثلاجة، أخذ زجاجة ماء. وهذه ميزة من ميزات الخطاب الشفهي (المترجم).

(**) hypotaxe ويترجمها عبد السلام المسدي: «الربط النسقي». وهي على العكس من الصيغة الأولى تحتفي بالروابط إلى حد التخمة وهي ميزة من ميزات الخطاب المكتوب (المترجم).

(16) Karlheinz Stierle : Die einhet des textes , in Helmut Brackert et Ebehart Lammert , éd Funk Kolleg , Francfort 1977 pp . 168-187

إن إحساسًا بالرضا بعد الانتهاء من عمل ما شبيه بالإحساس بالانغلاق الذي نحس به بعد انتهاء النص: لقد تجاوزنا الحاجز، وحُلت المشكلة. إن مصدرهذا النوع من الإحساس هو الربط النسقي وحده: يحتفظ الباراتكس دائمًا بعنصر لا يمكن تجاوزه، إنه اعتباطي، لأنه مبدئيًّا غير منتهٍ، وذلك إما لغياب كلي للحواجز، وإما بسبب ظهور حواجز لا نعرف عددها. فبعد الإحساس بالرضا، يأتي الإحساس بالشك.

فهل معنى هذا أن كل النصوص تستند إلى الصيغة الإيبوتاكسية (hypotaxe)؟ من الوهم اعتقاد ذلك. بالتأكيد يمكن أن تعطينا السجالات السياسية والمسرح الكلاسيكي والرواية البوليسية هذا الانطباع: كل شيء في مكانه، كل شيء في حركة، وكل شيء يسهم في إعداد الأزمة والمواجهة المركزية وحل العقدة. ولكنَّ كثيرًا من نصوص أخرى، ربما أغلبها، تعود إلى فئة أسميها: شبه إيبوتاكس؛ إنها نصوص تعتمد الباراتكس في المقام الأول، وهي التي يحيطها الباث ببعض الأساليب التي توحي بوجود بداية ونهاية. وهذه الأساليب هي في الغالب عرفية؛ إنها محرومة من باراتكس حقيقي، فالبداية والنهاية يجب أن تكونا موسومتين بقوة.

وهذا النوع من النصوص مألوف في ميدان الشفهية. نلتقي الناسَ في الشارع مصادفةً: التحية هي طقس عرفي واصطناعي خالص يتطابق مع هذه المصادفة من أجل الإعلان عن بداية هذا الحديث ونهايته. فداخل هذا الحديث يكون أسلوب الربط الحر بين الجمل هو السائد عادة؛ فنحن لا ندخل في حوار مع نصير أو غريم، إننا نلتقط خبرًا حول الصحة، ونتحدث عن المناخ ونستخبر عن المستوى الدراسي للأطفال، إلخ. ويتوقف الحديث بطريقة غير متوقعة، لأن الجو بارد أو لأن الحافلة -التي كان ينتظرها أحد المتحدثين- وصلت، إلخ. ها هو مثال عن محادثة عرفية مأخوذ من كتاب

مدرسي، وهو المثال العزيز على غوفمان Goffman[17]، وهو مصدر لنص حر (باراتكتيك) من النوع التالي:

1. «ماذا تريدين سيدتي؟»
2. «أريد رطلًا من القهوة وكيلوغرامًا من السكر».
3. «إليكِ البضاعة سيدتي».
4. «أريد أيضًا رطلًا من الأرز».
5. «سأعطيك علبتين من نصف رطل إذا أردتِ».
6. «ممكن، هل زبدتك طرية؟»
7. «بطبيعة الحال، وصلَتْ هذا الصباح، عندي علبٌ من نصف رطل، ولكن يمكن أن أقسم العلبة نصفين إذا شئتِ».
8. لا، آخذ علبة كاملة، كم ثمنها؟»
9. «فرنكان وعشرة سنتيمات».
10. «ارتفع ثمنه من جديد».
11. «آه يا سيدتي لقد شملت الزيادة كل شيء في هذه الأيام».
12. «أريد جبنة أيضًا».
13. «أي نوع من الجبنة؟ كامابير أو بري أو غوييير؟»
14. «لا أعرف».
15. «إذن خذي جبنة الماعز. كل زبنائي يقولون إنها لذيذة جدًا، ونحن نبيع منها كثيرًا».
16. «آخذ إذن قطعة، وآخذ أيضًا بيضًا».
17. «خذي هذه بـ 22 سنتيمًا وحجمها كبير».
18. «نعم، أعطني ثمانية».

(17) Erving Goffman : La mise en scène de la vie quotidienne, Vol 2 Paris Minuit 1973

19. «هذا كل ما تريدين سيدتي، لم تنسي شيئًا آخر، تريدين علبة من السردين سيدتي؟ أو علبة من جلبان أو الفاصولياء الخضراء؟»
20. «لا، ليس اليوم. أعتقد أن هذا كاف، لا، انتظر أعطني زجاجة زيت، ولكني نسيت القنينة الفارغة في البيت».
21. «لا عليك ردي القنينة الفارغة غدًا، ألا تريدين قطعًا من الشوكولاتة للأطفال؟»
22. «لا. شكرًا؛ ما زالت هناك قطع في البيت».

يتحكم في هذه المحادثة عدد المواد التي تريد السيدة اقتناءها من صاحب الدكان: قهوة وسكر وأرز وزبدة وجبنة وبيض إلخ. ففيما يتعلق ببعض المواد تطلب هذه السيدة معلومات إضافية، وفيما يتعلق بأخرى تتردد، ولكن هذا لا يقود إلى أي نقاش؛ فالشريكان لا يصطدمان أبدًا (عدا في الجمل 10-11 و20-21 وبشكل محتشم). وهكذا، فإن البداية والنهاية موسومتان بسؤال صاحب الدكان (الجملة 1) والجواب السلبي للسيدة (الجملة 22)، فهما محددتان بأفعال خارج نصية، دخول السيدة وخروجها. إن هذا النص من طبيعة باراتكتيكية خالصة، ذلك لأن مضمونه يمكن أن يتسع أو يختصر جدًّا دون أن يخل بالمعنى، ودون أن يصبح غير مفهوم. إنَّ حضورَ مقاطع موزعة على جمل كثيرة –وعددها ثمانية 2-3، 4-6، 6-11، 12-16، 16-18، 18-20، 20-21، 21-22– أو غيابَها، لا يُغيِّر من مجرى النص، ويعود فقط إلى عوامل تداولية موجودة خارجه. ومن جهة نظر الفهم، فإن المقاطع القابلة للحذف، وهي متحركة، كان من الممكن أن تتحقق ضمن نظام آخر.

وتفسر تواترية النصوص الباراتكتيكية في الميدان الشفهي بكون الشفهية عفويةً في الغالب، أي قريبة من مقتضيات الواقع والحياة اليومية. أما النص المكتوب فيقتضي قصدية. وكلما كانت هناك قصدية، كان النص

الشفهي بطبيعة الحال إيبوتاكتيكيًا، مثله مثل أغلب النصوص المكتوبة. وإليكم مثال مستعار من فان ديك [18]:

أ. أهلًا!

ب. أهلًا بيتر، أنا جاك.

أ. أهلًا جاك، كيف حالك؟

ب. لا بأس. اسمع بيتر، أما زلت تملك الدراجة الهوائية التي كانت لجيني، ولم تعد تستعملها؟

أ. أجل، لماذا؟

ب. أنت تعرف أن لورا ستحتفل بعيد ميلادها الأسبوع المقبل، وهي في حاجة إلى الدراجة، وقلت في نفسي بما أن جيني لا تستعملها يمكن أن أشتريها منها وأعطيها للورا هدية لعيد ميلادها.

أ. لا مانع عندي، بطبيعة الحال يجب أن أسأل جيني، ولكني متأكد أنها ستكون فرحة لمساعدتك، فمتى تريدها؟

ب. هذا لطف منك، هل يمكن أن آتي عندكم غدًا، وأسأل جيني؟

أ. جيد إلى الغد.

ب. إلى اللقاء.

أ. إلى اللقاء.

يحذف فان ديك، في تحليله، أفعال اللغة التي تسمح لنا بتحديد بداية المحادثة الهاتفية ونهايتها، والتي تمكن من تعرف المتحدثين. وما يبقى بعد ذلك هو طلب استُجيب له، وهذا يجعلنا ندرسه بوصفه نصًا حجاجيًا، وذلك بمساعدة طرق حددتها البلاغة ونظرية الحجاج: تحديد الطلب، صيغ الآداب، إلخ.

(18) Teun A Van Dijk : Text and context , Londres Longman 1977 , p.238

فإذا كان النص المكتوب يبدو في الوهلة الأولى ميدانًا للإبوتاكس، فقد يحدث، خصوصًا في النصوص الأدبية، أن يستخدم الباثُّ أسلوبَ الباراتكس لكي يحصل على بعض الآثار المخصوصة. أما في الأدب، فإن البناء التراتبي هو الذي يقوي الاعتقاد في سلطة ما: تنتهي التراجيديا، مثلها مثل الرواية البوليسية، إلى إقامة توازن. وعلى العكس من ذلك، فالباراتكس يقلق ويخلخل: ستتقلص الحبكات، إن جاز التعبير، فلا وجود لمنتصر، وبناءً عليه، لا وجود لأخلاق.

إن الرواية هي الميدان المفضل لهذه التجارب المعارضة. فإذا كانت الأفعال الإنسانية تفتقر إلى مخطط، وتفتقر إلى جهة نظر ومراقبة مركزية، فإنها تصبح قابلةً للتعويض ومتحركة. إن المعمار الكبير للروايات الإيبوتاكسية من مثل «أميرة كليف» أو «مدام بوفاري» ملَغَّم بروايات باراتكسية من مثل «العفريت الأعرج» أو «الحكيم»[19] أو «الحياة، طريقة في الاستعمال» لجورج بيريك George Perec. فالسرد يفقد بعده الحبكي في الرواية الأخيرة؛ لا تُبنى الأحداث ضمن الزمن، وهو ما يمكن أن يمنحها ثقلًا وتوترًا يستدعي أزمة، بل تُوزع في الفضاء. إن التفضيء يخلق سردًا مشوهًا وباراتكتيكيًّا.

من السهل أن نحيل على أمثلة أخرى على هذا الإبوتاكس المحافظ وعلى الباراتكس المعارض في الرواية الحديثة. نستحضر هنا الحبكات المقلقة لريموند روسيل Raymond Roussel. ولكن الرواية تعرض علينا أيضًا، ومنذ الأبد، أمثلة على محاولات أخرى يمكن أن تخلخل العلاقات بين العناصر النصية الأربعة لخطاطاتنا. فالرواية الإيبوتاكتيكية الخالصة هي من اختراع القرن 17، ولن يتسع مداها سوى في القرن 19. وفي العموم، فإن التقاليد الروائية الأوروبية تفضل أشكالًا مختلطة من قبيل الرواية الإغريقية

(19) كل رواية بوهيمية مبدئيًّا هي نص شبه إيبوتاكتيكي.

للسفسطائيين أو رواية الفرسان، حيث تخضع بلاغة دقيقة ومنتشرة في الوقت ذاته -إنها عنصر حجاجي إيبوتاكتيكي قوي- لسرد متردد يقترب من البراتاكس، وذلك على امتداد مغامرات الغرق والأسفار التي لا تنتهي ومن دون مبرر[20]. يرمز تدمير هذا الوضع العرفي لكل العناصر النصية الأربعة إلى اختلال اجتماعي هو الذي ميز الفترات الكبرى للرواية حسب باختين.

الانسجام

يتكون النص عامة من وحدات لسانية ترتبط فيما بينها استنادًا إلى مبدأ الانسجام. والانسجام مقولة مركزية في كل نظريات النص. ويجب أن نميز بين نوعين من الانسجام: الانسجام اللساني والانسجام الثقافي[21].

يقيم الانسجام رابطًا بين علامتين لسانيتين أو أكثر، وذاك ما يسهل الفهم. يكون الانسجام من طبيعة لسانية عندما يتحقق بطريقة باراتكتيكية في السطح، ويكون من طبيعة ثقافية عندما يكون الرابط الذي يجمع بين العناصر مستندًا إلى بناء تراتبي.

يجب عدم الخلط بين الانسجام والحشو. فالتكرار الخالص يسيء إلى الانسجام، عوض أن يجمع بين جمله المتتابعة. فالحشو في جميع الحالات لا يدعم وحدة النص. فإذا قلت «المنازل ...»، فإن العلامات الدالة على الجمع وعلى التأنيث (كبيرة) لا تضيف من الناحية التركيبية أي شيء، فهي في واقع الأمر حشوية. وذاك أيضًا وضعه إذا كان تداوليًّا، فالعلامات

---

(20) مثال:
les Ethioppiques, Tirant lo blanc , les angoisses douloureuses et au XVIII les égarements du cœur et de l'esprit

(21) لكي يؤكد الاختلافات ذاتها يستخدم ستيرل كلمات من قبيل:
Textverknupfung et textzusammenhag/

تُستعمل في هذه الحالة من أجل تحقيق فهم أفضل أو استثارة تعاطف ما. أما الانسجام فهو، على العكس من ذلك، لا يقبل سوى بتكرار جزئي: ففي جملة من قبيل: «صديقي، من ناحيته...»، فإن الضمير «ه» يكرر المعنى وليس الشكل، أما في جملة من قبيل: «الكلب ينبح»، فإن الفعل يكرر جزءًا فقط من الدلالة التي يحيل عليها الاسم.

لا نقيم رابطًا بين كيانات متنافرة كليًا: يراهن الانسجام على المعروف، على وحدة النص، لأنه يمْثُل أمامنا بوصفه مألوفًا. فما طبيعة الجدة والمجهول والخبر المنشود داخل النص إذن؟ يتأرجح كل نص بين طرفين قصيين للإرسالية العادية والإرسالية غير المفهومة. فعلى مستوى العَروض والتركيب، خاصة في حالة الشفهية، يمكننا دراسة اللحظات التي تندمج فيها أخبار جديدة ضمن السلسلة اللفظية المنسجمة[22]. وعلى مستوى المعنى، تختبئ الجدة وتكشف عن نفسها في تفاصيل التقليد (تكون في الغالب متناقضة)، سنرى ذلك في الفصول الآتية.

يتحقق الانسجام آنيًا على مستويات متعددة. إنه موجود، ولكنه لا يشتغل أبدًا على مستوى النظم. فالتعاقب المنتظم للنبر والأصوات هو ظاهرة مألوفة لدرجة أنها لا تتجاوز عتبة الحس الإدراكي إلا في حالات استثنائية، مثلًا في الشعر. ولكنه يتوقف عن الاشتغال بعدِّه سمةً مميزة للنص لكي يُصبح عنصرًا مميزًا لقسم من النصوص فقط. أما على مستوى الفونولوجيا، فإن الضمانة على الانسجام هي بعض قواعد تكرار الأصوات والنبر. وهنا ستكون السمة الهامة هي النبر، فهي التي تمكننا، في كثيرٍ من الحالات، من توقع: هل الجملة التي سمعناها ستتلوها جملة أخرى أم لا[23].

---

(22) انظر:
W Chafe : cognitive Contraints on information flow, in R S Tomlin op cit/
(23) W Dressler : Enfuhrung in die textlinguistik, Tubingen Niemeyer 1972, p. 79

أما في حالة التركيب، فإن أغلبية العناصر التي تستوعب انسجامَ نصٍّ ما يمكن أن نطلق عليها روابط ديافورية diaphorique[24]: جمل كثيرة تترابط فيما بينها بواسطة ضمائر لا تدل في ذاتها، بل تعير معناها إلى الكلمة التي تحيل عليها (الاستذكار)، أو التي تعلن عنها (الاستباق). ويمكن أن تلعب أداة التعريف دورًا شبيهًا بهذا. يعود التواترُ النسبيُّ للاستذكارات والاستباقات إلى بنية عامة لنسق لساني؛ وهكذا، فإن الاستذكار نادر في الفرنسية، على خلاف اللغة المجرية. هناك قواعد إضافية تحدد، فضلًا عن ذلك، لكل لغة إمكانات الضمائر الديافورية وإكراهاتها، ذلك أن الضمائر، الفردية أو الامتلاكية والإشارية -مازالت تتمتع باستعمالات أخرى: وهكذا، فمن بين الضمائر الشخصية، سيكون لضمير الغائب وحده قيمة ديافورية قوية، لأن الضميرين الآخرين يحيلان دائمًا على المقام التواصلي، أي خارج النص، وليس على مكان آخر في النص.

تشكل الاستعانة بالضمائر (والتعريف أيضًا) دون شك الأساليب الأكثر قوة من أجل خلق الانسجام اللساني، وذلك لأن القيمة الدلالية لهذه الأجزاء من الخطاب صغيرة جدًّا. ويمكن لاستعمال الزمن للأفعال في اللغة الفرنسية أداء وظيفة شبيهة –مثلًا: س دخل، ب يغسل الأواني، (للماضي المستمر هنا قيمة استذكارية)، ولكن يُنظر إلى الانسجام على أنه ليس قويًّا، لأن العنصر المعني مدمج في وظائف أخرى لهذا الماضي، أما في الحالتين المذكورتين أعلاه، فإنه يتوفر على كلمة بأكملها («الولد» المعني «هل رأيته؟» إلخ).

يدرس بعض المؤلفين[25] في هذا السياق ذاته بعض الروابط من قبيل: و،

(24) diaphore تكرار كلمة ولكن بمعنى آخر (المترجم).

(25) Halliday – Hassan cités par Browne.

المشكلة هي معرفة في أي لحظة يختار الباث التخلي عن الإحالة الاستذكارية الضميرية للاستعانة باسم جديد معروف أو بمرادف له. إن معيار المسافة النسبية لا يكفي في واقع الأمر.

لكن، تبعًا لذلك، ثم. ولكن هذه الروابط تشكل حالة استثنائية. إنها تتمتع بدلالة دقيقة ليست في حاجة إلى كلمة أخرى لكي تكتسب معناها كاملًا. فحيث تخلق الضمائر والمخصصات التعريفية انسجامًا يتجاوز الجملة من خلال الجمع بين كلمتين أو أكثر موجودة في جملة أو جملتين، تجمع الروابط بين جمل كاملة: إنها توضح مثلًا الانسجام الذي يوحي به الماضي: «عندما دخل س، كان ب يغسل الأواني»، لأن للرابط هنا قيمةً استباقية؛ لا يمكن للقارئ أن يتوقف بعد «دخل». وبالمثل، فإن معيار الاستذكار، هو أن الجملة في موقعها لا يمكن أن تكون هي الأولى، فـ«أعطاه» لا يمكن أن تكون بداية لنص[26].

فما نطلق عليه الانسجام الدلالي يقيم روابط جديدة بين كلمات موجودة في جمل مختلفة، وليس بين جمل في كليتها. فمن أجل إعطاء الانطباع بأن الجمل التي تتوالى يوجد بينها رابط، لسنا في حاجة إلى الاستعانة بضمائر أو مخصص التعريف: فيمكن أن يحيل معنى كلمة كليًا أو جزئيًا، على معنى كلمة أخرى موجودة في جملة أخرى سابقة. استنادًا إلى ذلك، يعتقد المتلقي أنه يتحرك في ميدان مألوف فيواصل الاستماع أو القراءة.

إن هذه الإحالات ليست ظاهرة بما يكفي مثل الإحالات الاستباقية؛ إن الانسجام الدلالي ليس قسريًا ودقيقًا، كما هو الانسجام التركيبي. إنه يتخذ هنا شكل إحدى العلاقات الدلالية الأساسية الثلاث: الترادف والاندراج والدلالة الذاتية، أي التكرار الكلي[27]، التكرار الجزئي، التكرار المنفي. فالمقال حول «السكن» في memento Larousse طبعة 1949 يبدأ بالجمل التالية:

---

(26) الاستثناءان الممكنان ليسا كذلك إلا في الظاهر: -1 فعندما تبدأ محادثة ما لا تحيل هذه الجملة على جملة سابقة، بل على وضعية سابقة يعرفها المتلقي. -2 في نص أدبي تخضع جملة من هذا النوع لنظام اصطناعي، وتكون متبوعة أحيانًا بشرح طويل أو وصف.

(27) نستخلص مما سبق أنني لا أقصد بهذا اللفظ تكرارًا شكليًا تامًا، لأن هذا يعزل عوض أن يربط.

> إن السكن يحمينا من البرد والرطوبة. ومبدئيًا يجب أن يكون منفصلًا عن الأرض من خلال دور تحتي، وموجهًا لكي يستقبل أكبر قدر من الشمس والهواء. ولكننا عمليا نقبل بالشقة التي نعثر عليها، وتتناسب مع إمكاناتنا.

هناك بين كلمتي **سكن** و**شقة** علاقة ترادفية، أما التعبيران: مبدئيًا وعمليًا فبينهما علاقة تضاد. إن العلاقة الثانية أقوى من الأولى، لأن التضاد يفرض حضورَ حدين، في حين لا يجعلنا الحد المتحقق نتوقع الثاني في حالة الترادف.

أما علاقات التضمين فهي أكثر تعقيدًا؛ فأحيانًا تختلط مع الترادف، وأحيانًا تكون دقيقة ومتنكرة ولا ينتبه إليها كثيرٌ من المتلقين. ففي النص المحال عليه أعلاه نكون مع ذلك مع حالات صريحة؛ يمكن عدُّ الحماية من البرد حاصلَ العزل، والحماية من الرطوبة بعدِّها حاصلَ دخول كثيرٍ من الشمس والهواء؛ يقتضي العزل والشمس غياب البرد والرطوبة، ويحيل هذان الحدان على الحدود الأخرى بطريقة تضمينية وذاتية الدلالة.

ولقد دُرس هذا النوع من الانسجام أحيانًا ضمن حد «التناظر» Isotopie، خصوصًا عند مدرسة كريماص وجماعة لييج[28]. فالتناظر يتكون من مجموعة من الحدود ترتبط فيما بينها بعلاقات ترادفية أو تضمينية، ويكون النص هو مجموع سلاسل التناظر الممكنة (ترادفية وتضمينية) التي تتقابل فيما بينها، أي ترتبط فيما بينها بعلاقات ضدية. وقد قدمت جماعة لييج هذه الفرضية في ميدان الشعر الغنائي. فهذه الجماعة تفترض وجود

---

(28) Cf François Rastier : Systématique des isotopies , in A J Greimas éd seuil Essai de sémiotique poétique, Paris Larousse 1972

وخاصة Groupe µ Rhétorique de la poésie Bruxelles Complexe 1977.

«نموذج ثلاثي» يتوسط الكلام فيه ذلك التقابل الذات/الموضوع (إنسان/كون) ويتجلى من خلال تناظرين ضديين، (تناظر اللوغوس).

إن التناظر الثالث هو الذي يطرح مشكلة. فإذا عدَدْنا الكلامَ فعلًا للتسمية، فإن التناظر الثالث (اللوغوس) هو الذي يخلق الثاني (الكون) عوض أن يكون وسيطًا بينهما. وفي المقابل إذا عدَدْنا الكلام فعلًا تواصليًّا، فإن القيمة التوسطية للتناظر الثالث معطى بشكل سابق من خلال الأعراف الثقافية الموجودة بين الباث والمتلقي، فلا فضل في ذلك للدلالة، إنه يقع في مستوى آخر. ولا يبدو أن الوصف الشامل للتناظرات التي تشتغل داخل نص ما قادر على الكشف عن هذه الأخيرة، وسنعود إلى ذلك.

لا تتوزع الفئتان الأساسيتان للسمات المذكورة -السمات التركيبية والسمات الدلالية- بالطريقة ذاتها في النص كله. فورود إحدى السمتين أو ندرتهما يميز بعض العناصر النصية أو هو خصيصة أسلوب بعينه. وهكذا، فإن الوصف يفضل الانسجام الدلالي في المقام الأول، لدرجة أن الانسجام التركيبي يغيب كلية، كما هي الحال في المقطع التالي من الروائي الألماني روبير ويلسون Robert Walser:

> 1. كان الثلج يتساقط في الشارع. 2. مضت عربات الأجرة والسيارات قدمًا للأمام، أنزلت محتوياتها، ثم انطلقت مرة أخرى. 3. كل النساء لبسن الفرو. 4. احتشد الناس بالقرب من مستودع الثياب. 5. كان الترحيب في البهو. وجرى تبادل الابتسامات والمصافحة. 6. تلألأت الشموع، وانقبضت الفساتين، وهمست الأحذية الصغيرة وصرخت[29].

(29) أستعير هذا اللفظ من كارلاينز ستيرل الذي يعطيه معنى مختلفًا شيئًا ما.

لا تشتمل هذه الجمل الست سوى على سمة واحدة من الانسجام التركيبي، شريطة ألا نعُدَّ كلمة da، الموجودة في بداية الجملة الثانية التي تحيل على الجملة الأولى، ظرفًا، ولكننا إذا نظرنا إليها بوصفها ظرف زمان، فستكون عنصرًا من السرد. إن الانسجام الدلالي، على العكس من ذلك، بالغ الكثافة، وهو ذو طبيعة تضمينية؛ فالسيارات تفترض الطريق، والدواليب تفترض معاطف الفرو إلخ. ونلاحظ، بالإضافة إلى ذلك، أن الاقتضاءات لا تحضر ضمن نظام اعتباطي، فتجاورها في الفضاء (زنقة، دولاب، ثم مأوى) يوحي بمسار من الخارج إلى الداخل، واستنادًا إلى ذلك هناك حدث سردي: تَحل الاقتضاءات هنا محل الأفعال الناقصة.

فإذا كان الانسجام التركيبي يخلق روابط عرضية بين الكلمات فيما هو أكبر من الحدود الجملية -وهذا يقتضي معرفة بمجموع الديافورات المفضلة في لغة ما- فإن الانسجام الدلالي يقيم مبدئيًا شبكة من العلاقات الحميمية الممتدة على طول النص: لا وجود لمعنم* من المعانم يمكن أن يفلت من ذلك، فالكل يُعدُّ جزءًا من شبكة علائقية ثنائية. إنها ثنائية، لأن التضمين ليس مقولة مستقلة، بل هو امتداد للمقولتين الأخريين. إنها تكرار جزئي للترادف والتضاد في الوقت ذاته؟

تُعد هذه الشبكة الثنائية القاعدة التي تقوم عليها الدلالية النصية. فلا إمكانية لرابط ثالث، أي حياد مطلق. يمكن أن أتكلم مثلًا عن مستبد قاسٍ (تضمين ترادفي) وعن مستبد ديموقراطي (تضاد)، ولكنني عندما أتكلم عن مستبد أخضر، فإنني أفجر الروابط التركيبية الظاهرة بين الاسم وصفاته[30].

(*) المعانم جمع معنم: sèmes وهي الوحدات الدلالية الصغرى، فكلمة رجل تشتمل على المعانم التالية: إنسان+ مذكر+ عاقل+ حي (المترجم).

(30) انظر: Les constantes du poème Paris Picard 1977 pp.193-194

وبطبيعة الحال، فإن الاستثناء ممكن دائمًا: إن الملكة الإنسانية من أجل ابتكار تعبير أو جملة لسياقات ممكنة لا متناهية، كما تفعل المخيلة الشعرية عندما تخلق استعارات.

فالقضية المحيرة هي معرفة ما إذا كان وجود عناصر معنمية من هذا النوع، يُقصي إمكانية تصنيفها ضمن الثنائية الدلالية التي تتناسب مع تعريفنا للنص. فحتى حالة المجهول والجديد يجب أن تُصنف داخل خطاطة مألوفة. فليست المخالفات المتكررة من هذا النوع، على مستوى النصوص العرفية، مقبولة إلا في الشعر، الذي له إكراهات أخرى خاصة به.

أما فيما يعود إلى الثنائية الأساسية، فبالإمكان الإمساك بها وفق منظورات مختلفة. يتحدث روبير مارتانRobert Martin الذي يدافع عن تصنيف ثلاثي، عن تفسير وتداخل وتضاد، أما إمري بيكيزي Imre Bekési فيتحدث عن سببية وتناقض[31]. فكيف يمكن التقريب بين هذه الآفاق؟ هل يتحول الترادف في تطوره الخطي بالضرورة إلى روابط اقتضائية، ويُدرج أيضًا ضمن روابط سببية؟ هل حدثت هذه التحولات في بعض الأماكن الاستراتيجية في النص، وقادت بذلك إلى تجديد التقابلات القديمة من خلال عمل للتمويه: هل اتخذ ما هو معروف جدًّا، المعانم وعلاقاتها، أشكالًا جديدة؟ هل هناك استراتيجية دلالية، كما هناك استراتيجية بلاغية واستراتيجية سردية؟

إن هذه الاستراتيجية التي لم تأخذ حقَّها من الدراسة إلى حد الآن (عدا ربما في بعض «شروحات النص» الغامضة) موجودة دون شك، ولكن معرفتها لا يمكن أن تكون سبيلًا للكشف عن الانسجام النصي. ذلك أن سمات الانسجام الدلالي ليست بالضرورة سماتٍ للانسجام العابر للجمل. هناك بعض الأبحاث[32] حاولت أن تبين أن المتلقي قادر على إقامة نفس

(31) Robert Martin Inférence , antonymie , paraphrase Paris Klincksiek 1976

(32) H J A Verdaasdonk : Cluster analysis as a Means for Establishing Textual Coherence , in poetics , 1981

العلاقات الدلالية تقريبًا في استقلال عن طبيعة النص (العرفي أو غير المفهوم)؛ إن الانسجام من طبيعة معجمية، ولكنه ليس نصيًّا. إنه قائم بين المعانم دون رابط حقيقي مع الجمل.

ولنضف إلى ذلك أن الانسجام الذي يتجاوز حدود الجملة الواحدة ليس ضمانة حقًّا على الانسجام النصي. فيمكن للإحالات من جملة إلى أخرى أن تتتالى إلى ما لا نهاية، فلا شيء يقف نصًّا قائمًا فقط على تتابع لساني في الاستمرار إلى الأبد، عدا موت المشاركين فيه. وهكذا سيكون من السهل تصور مقاطع من جمل تحترم الانسجام اللساني دون أن تكون حقًّا نصًّا. إليكم المثال الذي ناقشه ميشال شارول Michel Charolles.

الأشجار تمنح ظلالًا في الحديقة. الحدائق تتطلب عناية. ومن أجل هذه العناية يمكن الاستعانة بفريق مؤهل. الفريق المتخصص تشغله مؤسسات متخصصة. المؤسسات المتخصصة قليلة. فكل ما هو نادر باهظ الثمن.

لا يمكن للانسجام اللساني أن يفعل شيئًا آخر غير الإشارة إلى ما يربط جملة ما بالسابقة عليها، أو بالتي تليها، وهذا أمر نادر، إنها لا تتطلب وجود بنية تُشعرنا أننا أمام نص. إن حضور سمات الانسجام النصي شرط ضروري، غير أنه ليس كافيًا للانسجام النصي الحقيقي.

لن ينظر أحد إلى المثال الذي أحلت عليه على أنه نص. ولكن يمكن أن نتصور سلسلة لا متناهية من الجمل التي تعطي انطباعًا أقل «عبثية»، وذلك لأنها تشتمل على وصف ناقص. وفي هذا الاتجاه، يمكن الحديث عن نص ناقص؛ ولكنه باراتكيتيكي، لا يمكنه أن يكون إلا على مستوى الوصف والتوافق التواصلي، أي في مكان لا شيء فيه يقلق الكرونولوجيا، أو حيث لا شيء يمكن أن يبني رتابة الجمل. إن الإحساس الحقيقي بالنص هو

الإحساس بالتدخل الاصطناعي، والتقطيع الذي يعطي معنًى يخلق بداية ونهاية. إن الإحساس الحقيقي بالنص هو إيبوتاكتيكي، إنه لا يمكن أن يأتي إلا من مبدأ للتنظيم الحجاجي والسردي.

2

الخطاب

المونولوج المستحيل

الصمت شكل من أشكال الحكمة، دون شك. وأن نضع له حدًّا معناه الخروج من جوهر كلي، وهو ما يعني بذلَ جُهدٍ لكي نُصبح جزءًا من مآل اجتماعي، أي كائنات تتحرك ضمن نشاط رمزي يقذف بها نحو الآخر والتأثير فيه. وأن نضع حدًّا للصمت معناه أيضًا أن نأخذ الكلمة. حينها يبدأ الفعل وتبدأ الأحداث.

وأن نأخذ الكلمة معناه امتلاكنا شيئًا ليس من حقنا تمامًا، ويوجد خارجنا. إن الذي يتكلم لا يكتفي بالتعبير عن ذاته، فهو في حاجة إلى أداة يشترك فيها مع آخرين. يتعلق الأمر حينها بعدم فصل العالَم الداخلي عن العالم الخارجي[1]: إن الداخل يتشكل على منوال الخارج، والخاص يتبع العمومي. إن الكلمة الأولى عند الطفل تحاكي ما يلتقطه من عالم الكبار. تستند أقوى الحجج في أطروحتنا الجذرية -كل فعل لغوي يقتضي إرادة في التواصل- إلى تلك الملاحظة السيكولوجية التي جاء بها فيغوتسكي

---

(1) كما كنا نود القيام بذلك منذ ديكارت انظر:
Rom Harré « Persuasion and manipulation « in T A Van dijk éd Discourse and communication Berlin-New Yorm 1985 , pp. 126-142

vigotsky: إن أول نشاط لساني عند الطفل هو نشاط محاكاتي وعمومي، ويُفضل هذا النشاط الإيتوس دون شك؛ يتعلق الأمر بخلق عالَم خاص، خلق لغة خاصة وثانوية، إنها تشكل نشاطًا مشتقًّا ولاحقًا[2].

يستند كل تواصل إلى مجموعة من القواعد. فموضوع النظرية التي يقال لها «نظرية التواصل» هو الدراسة التقنية لهذه القواعد. ويقدم لنا كتاب شيري Cherry، الذي أصبح الآن كلاسيكيًّا، مثالًا جيدًا على ذلك. ومع ذلك أُخذ على هذا التخصص شكلانيته التقنوية[3]. ولن نحتفظ هنا سوى بالعناصر التي لها علاقة مباشرة بإنتاج النص، الإنساني وليس الميكانيكي. يفترض التواصل قصدًا يمكن الإمساك بوسائله بطريقة شكلية إلى حد ما على مستوى النداءات الثلاثة للبلاغة التقليدية. يكون القصد في نقل المعرفة، أي التلقين، مُنصبًّا على اللوغوس؛ واستثارة الانفعالات، معناه الاستعانة بالباتوس. أما الكلام بغاية كسب عطف الناس، فمعناه الانحياز إلى الإيتوس. وعلى هذا الأساس، فإن القصد ليس بالضرورة إرادة واعية في الإقناع؛ يُخفي الحديث المقتضب والفكاهة السطحية، على الأقل بالنسبة للبادئ بالكلام، قصدًا مركبًا. فاكتساب عطف شخص آخر، وتأكيد تفاهم متبادل هما غايتا التواصل، وهما أشد من الغايات الإقناعية، أي تلك التي تود توجيه السلوك. ومع ذلك، فإن الإقناع، وليس التأكيد، هو ما يشكل الموضوع الرئيس في أغلب الدراسات حول الابتكار البلاغي.

لا يمكن تحديد الفعل التواصلي بصفته تلك دون افتراض الآخر، الشريك الذي يتوجه إليه التواصل. إن للقصد موضوعًا، وعلينا معرفته قبل أيِّ محاولةٍ لتغييره. هناك تأملات سيكولوجية سابقة على الخطاب. منها

(2) الحالات الخاصة التي أشرنا إليها في الفصل السابق- الغنائية والتعبير الذاتي يمكن الإحاطة بها بشكل أفضل ضمن هذا المنظور: إنها تجسد موقف الرفض، أي موقفًا ثانويًّا.

(3) Colin Cherry , On Human communication éd 1966 press Cambridge.

وجوب دراسة طبع وسلوك الشريك الذي يستدرجه الباث من خلال الفعل التواصلي، فذاك شرط الإلمام بهما. إنها، إن شئنا، المقدمات السيكولوجية وهي مصدر نجاح الفعل التواصلي.

يجب معرفة الشريك؛ ويجب معرفة إلى أي مجموعة اجتماعية ينتمي، كما يجب أخذ وضعه العاطفي الحالي في الحسبان. وقد كان أرسطو يُلحُّ في بلاغته على أهمية تكييف الخطاب مع كل الفئات العمرية والجنس والشرط، وكذا الحالة النفسية للمتلقي: هل هو فرِح أم حزين، سعيد أم قلق؟ وبالإضافة إلى ذلك يجب التفكير فيما نسميه السيكولوجيا الإقناعية. ويعدد الفارابي، وهو أحد أكبر شُراح أرسطو، الشروط التي يمكن «للمعارض» من خلالها أن يحافظ على جهة نظره، وتلك التي يمكن أن يتخلى عنها[4]. وهكذا، ليس هناك فقط سيكولوجيا للإيتوس والباتوس - وهذا أمر بَدَهي- بل هناك أيضًا سيكولوجيا للوغوس؛ فهي التي تشكل نقطة انطلاق النظرية الحديثة في الحجاج، وفي الأبحاث الخاصة بالتوجيه عبر الوسائط[5].

ويمكن لأشكال التمهيد السيكولوجي هاته، وهي واعية وقد تكون قصدية في بعض الحالات، أن تظل في بعض الأحيان حدسية بشكل خالص؛ فخطيب سياسي يستعد لحوار متلفز ينظر إلى المسألة بطريقة تختلف عن آخر يود سرد حكاية طريفة في حفل عشاء. ومع ذلك، فإن هذه الاستعدادات ليست مجانية وبريئة؛ إنها تترك آثارًا في الخطاب. فاستنادًا إلى الاستعداد السيكولوجي يختار الباثُّ ما سيركز عليه أو ما سيتغاضى عنه.

---

(4) Kitab Al-Hataba , le livre sur la rhétorique P J Laghade et M Grignachi Beyrouth Dar El machriq 1971

(5) C f Gary Cronkhiff : Persuasion –Speech and behavioral Change New york Bobbs Marril Company 2éd 1968

وعلى هذا الأساس، فإن الخطاب ليس تعبيرًا فقط عما يودُّ الباثُّ تبليغَه، فالنص هو دائمًا معادل لمنظور مزدوج (بل قد يكون معادلًا لمنظورات متعددة).

والأمر المفارق هو أن الأبحاث كانت دائمًا ميالة إلى النصوص المونولوجية؛ فلم يشكل الحوار (وخصوصًا الشكل العفوي منه، المحادثة) موضوعًا للدرس إلا منذ عقدين من الزمن، وخصوصًا عند اللسانيات الاجتماعية. وفي الواقع، نحن على علم منذ القديم أن التمييز بين الحوار والمونولوج هو تمييز مصطنع، وإذا كان البعض يتأسف، في القرن السابع عشر مثلًا، من غياب بلاغة حوارية، فإنه لم يكن يعرف كيف يطبق.

فما النص المونولوجي؟ يمكن أن نقدم له تعريفًا شكليًّا: إنه مجموعة من الجمل، المرتبطة فيما بينها بشكل نسقي، أي مبنينة ومصدرها باث واحد. وفي المقابل، فإن أدوار الباث والمتلقي في الحوار تتعاقب. وبما أن النص المونولوجي يشكل فعلَ تواصُلٍ، فإنه يصبح، ضمنيًّا، حوارًا. وسيكون المتلقي مرتاحًا، إنه يعثر على أفكاره وأحاسيسه؛ أما الباث، فإنه يختفي كليًّا، إذا كان مرتاحًا. إن النص يستقل بذاته، لقد وصل «إلى غايته»، حينها يمكن أن يتوارى الباث.

ووفق منظورنا هذا، فإن المونولوغ لفظ بلا معنى، لأن كل نص موزع على كثيرٍ من الأصوات الكلامية، وما يختلف هو فقط درجة حضورها وأنماط تجليها. فلنأخذ أمثلة ملموسة عن المونولوغ الدرامي وعن اليوميات: الأول صنيعة دون شك، لأنه يتوجه في الواقع إلى جمهور؛ ولكن فور أن نقبل بهذه الصنيعة، يصبح بإمكاننا عدُّه فئة نصية يتشكل داخلها الباث والمتلقي من شخص واحد. إن الذي يتحدث يتوجه إلى نفسه، إنه يحاول أن يُسقط نفسه، من خلال الكتابة، كما لو أنه شاشة، وأن يتشكل بوصفه آخرَ. دون

أن يصل إلى حدِّ التحول. إنه مضاعف في الأصل، إنه شرط وجود المونولوغ، ذاك الذي يستعمل كل الوسائل السيكولوجية والبلاغية للإقناع الذاتي. وفي النهاية، عندما ينجح في إقناع نفسه، فلن يكون هناك سوى شخص واحد: لقد اختفى التقابل بين الباث والمتلقي، داخل الشخص الواحد. وهناك تصوُّرات مشابهة يمكن بلورتها في ما يتعلق باليوميات، لنبرهن هنا أيضًا، على الطابع الحواري الخالص لهذا النوع.

فأن يكون كل نص في نهاية الأمر، ملتقى نصوص بفعل التقاليد الثقافية، وتعدد الأشكال التناصية، فهذا أمر نعرفه منذ باختين. ولكن الحوارية المعممة على النصوص التي نتناولها هنا تجد صياغتها الجذرية في الاستشكال الذي جاء به ميشيل مايير. فكل جملة عند هذا المؤلف -تصريحية كانت أم إثباتية، أي مونولوغية بشكل خالص- هي في واقع الأمر جواب مستبطن: «إن الجواب يصبح مستقلًّا، ويتملص من السؤال الذي هو مصدره»[6]. إن النص يولد دائمًا من تساؤل، ولكن الأسئلة المنسية أو المخفية ستظل هي النص الذي انمحت فيه آثار هذا التساؤل. وهذا ما يخلق وهم وجود نص مونولوغي، مصدره مؤلف واحد «موحد». إن النص في واقع الأمر نتاج استراتيجية للتوحيد يمكن أنْ نعُدَّها، إيديولوجيًّا، مدعوة إلى التغطية على الدينامية المقلقة والدائمة للأسئلة-الأجوبة. يتعلق الأمر بطريقة مصطنعة في خلق حالة استقرار.

لقد قبلت البلاغة التقليدية اللعبة، وتُعطي لأول وهلة انطباعًا يوحي بأن كل نص يمتلك اتجاهًا واحدًا: إنها تُسدي نصائح للخطيب، وتساعده على بناء خطابه. يجب معرفة المتلقي كما قلنا، ولكن النصائح ليست

(6) Dialectique, rhétorique, herméneutique, in *revue internationale de philosophie* XXXIII (1979)p.156.

موجهة إلى الباث وحده. ومع ذلك، فإن هذا ظاهر فقط؛ فكما هو الشأن في النص الملغم بالتساؤل، كما حدده ميشيل مايير، فإن الآخر حاضر دائمًا في البلاغة. وما يقوله أندري مارسيل دانسAndré Marcel d'Ans حول المحكي، استنادًا إلى ليوتار، ينسحب على ميدان الخطاب. فلكي يشتغل نص ما، يجب على المواقع التكلمية الثلاثة (الباث والمتلقي وموضوع النص) أن تكون ضمن فضاء قد يُمَكن المتلقي من احتلال الموقعين الآخرين (من خلال المتخيل [7]. بعبارة أخرى، إن فعالية التواصل محكومة، عند الخطيب وعند السارد، بخلق مسبق لفضاء مشترك، أي فضاء للتوافق.

البلاغة

تجتاح البلاغة كل شيء، ولكنها تثير الريبة أيضًا. فنحن لا نعرف أين نضعها ضمن مجموع التجليات الثقافية لمجتمع ما. هل هي مجرد تنميق يمكن مراقبته ويمكن إضافته أو حذفه كما نشاء؟ أم هي حاضرة بقوة في كل مكان، وتنخر وتلغم كل حركة وكل كلام أصيل؟

يثير الوضع العلمي للبلاغة الكثير من المشكلات[8] فهي، مثلها مثل التحليل النفسي، موجودة «في طبيعة الأشياء»؛ لا يمكن إقصاؤها، فهي تشرح كل شيء. ولكي تتحول مجموعة من القواعد إلى علم، يجب أن تكون هناك جهة نظر «سامية»، لغة واصفة تمكننا من رسم حدود صلاحية هذا المجموع. والحال أن جهة النظر هاته ليست متوفرة في البلاغة، فلا حدود لها: فكل ما يمكن أن يعبر عنه الكلام الإنساني أو يبلغه يصنف ضمن ميدانها. إنها تبعًا لذلك بلا شكل.

(7) Jean François Lyotard : La condition postmoderne, Paris Minuit 1979 , p.40

(8) Cf Michael Cahn : Kunst der Uberlisting – Studien zur Wissenschaftaftsgescichte der Rhétorik Fink 1986.

هناك صعوبات أخرى مشابهة تجابهنا في ميدان الفلسفة التأملية. إن الفيلسوف الذي يبحث عن الحقيقة يكون حذرًا من البلاغة، فهي في نظره مشكوك في أخلاقيتها؛ فليس السفسطائيون وحدهم من يقولون إنَّ النشاط البلاغي يفترض معادلة تجمع بين رأيين متقابلين يعودان إلى سبب واحد. ومع ذلك، فإن ما يزيد من صعوبة المشكلة هو أنَّ هذا الحذر ذا الطبيعة الأخلاقية، وإن كان مُبرَّرًا، لا يمكن أن يقود إلى رفضٍ كليٍّ للبلاغة، ذلك أن البلاغة ملازمة لكل تأمل فلسفي؛ فلكي تظهر الحقيقة عليها ألا تستغني عن الوسائل البلاغية. وهنا تكمن الدلالة العميقة للتأمل القديم الذي تبنته الفلسفة منذ أفلاطون في هذا الموضوع، وفي هذا العمل المزدوج: الفصل بين الفلسفة والبلاغة وتحديد موقع

وبالإضافة إلى ذلك، إذا صح أن جزءًا كبيرًا من عمل الباث يكمُن في دراسة وإقامة ممكنات حقول للتوافق، فهذا معناه أن فلسفةً تريد لنفسها أن تكون حديثة يجب أن تتقابل هي أيضًا مع البلاغة. وتلك كانت حالة الفلسفة الديكارتية. فما فائدة نشاط ثقافي يراهن على القيم المقبولة، أي على البداهات في مواجهة الشك المنهجي الذي عليه أن يطيح بكل معرفة غير مؤكدة، كل ما ليس ببداهة ويقين؟ لقد كان ديكارت حذرًا من البلاغة؛ فقد كانت في تصوره علمًا بلا قيمة، يحشو الذاكرة بمجموعة من الأفكار المسبقة، وبمعرفة تقليدية مشكوك فيها، ما يستوجب تفكيكها[9].

فبجانب هذه الاعتراضات القديمة، هناك اعتراضات أخرى ستظهر فيما بعد. لقد كانت البلاغة قديمًا تعليمًا موجهًا لخطباء المستقبل، كان موقعها بجانب إنتاج النصوص. وما يهمنا اليوم، هو قضية التلقي. فالنقد

(9) Cf Henri Gauthier « La résistance au vrai et le problème cartésien d'une philosophie sans rhétorique , in Retorica e baroco, Rome castelli 1955 pp.85-97

الفلسفي والنقد الأدبي كلاهما بلور مناهج للتأويل، وتكاثرت الشروح؛ فنحن نعيش، كما كان عليه الأمر في القرون الوسطى، داخل غابة تناصية من الشروح التي لا تتوقف، ينضاف بعضها إلى بعض: الشرح فوق الشرح[10]. وباختصار لقد واصلت الهرموسية* عمل البلاغة: إن انحطاط البلاغة بوصفها مؤسسة، وبوصفها مادة في التعليم، كان موازيًا، ابتداءً من القرن 19، لازدهار الهرموسية. فهذه ولدت أو انبعثت من رماد البلاغة[11].

من المؤكد أن الناس كانوا يتحدثون في القرن الماضي عن الانحطاط، لا انحطاط البلاغة- فلنستحضر هنا الباتوس المنسوب إلى هوغو أو زولا- بل مكانتها، وبعد ذلك وضعها في مؤسسات في التعليم. وسيكون من الخطأ أن نردها فقط إلى الموقع التكلمي للباث. فالبلاغة لا تختص فقط بإنتاج النص، كما سبقت الإشارة إلى ذلك. إنها في العمق نشاط حواري، وقد قام النقد الأدبي دائمًا «بقلب وضعها»؛ فانطلاقًا من موقع المتلقي (وهو في هذه الحالة موقع الناقد) تود البلاغة الكشف عن المقاصد العميقة لهذا الباث ونصه، وذلك بفضل المعارف الخاصة بالأساليب البلاغية التي يستعملها الباث. وفي هذه الشروط سيكون توزيع ميادين البلاغة والهرموسية، على مستوى النظرية، صعبًا؛ فهذا التوزيع يعود في واقع الأمر إلى إجماع عملي[12].

وضمن النقاش الذي أثرناه هنا ستُصنف البلاغة والهرموسية ضمن سياق ثقافي أوروبي محكوم بتقليد لا يميز بشكل قطعي بين البلاغة والشعرية. فمن اللحظة التي كانت تقتضي فيها الإيديولوجية الرومانسية

---

(10) قد يكون البعض أدرك موقف جورج ستاينر خاصة.

(*) الهرموسية «herméneutique» ونحن نفضل هذه الترجمة على الكلمة «هرمنطيقا» (المترجم).

(11) يدافع عن هذه الأطروحة في مقال رائع، ولكنه غير مقنع، وقد كتبه Glen W Most /

(12) من أجل توزيع تقني للحقول المتتابعة للسيميائيات والبلاغة والهرموسية انظر الفصل الثالث من كتابي *Théorie de la littérature*, Paris Picard 1981 خصوصًا الصفحات 55-58.

الفصل بينهما ستنطلق حركة مزدوجة، لا يمكن لبلاغة جوفاء التعبير عن أحاسيس أصيلة للفرد؛ من جهة كانت هناك حركة بلاغية مقلوبة أو مُهَرْمسة ستنتهي إلى تقديم شروحات للنص خاصة بالأعمال الأدبية الوطنية الكبرى، ومن جهة ثانية ستكون هناك بلاغة وفية لأصولها غير الأدبية السابقة على أرسطو، وكانت تهتم بالأشكال العمومية لفن الإقناع في المجتمعات الحديثة. وهكذا لم يعرف التقليد البلاغي هذا الانحطاط وهذه القطيعة في الولايات المتحدة الأمريكية، فهناك كثير من الجامعات التي تتوفر على شُعب للبلاغة حيث تخضع النصوص الإشهارية والخطابات السياسية للدراسة .... وهناك أساتذة المستقبل وخطباء المستقبل أيضًا. وهنا يكون التلقي سابقًا على الإنتاج، سيجد الخطيب والكاتب والمؤولون أنفسهم في حجرة واحدة للدراسة[13].

يعود مصدر رد الاعتبار للدراسات البلاغية في أوروبا منذ منتصف القرن العشرين، إلى ثلاث لحظات يمكن أن نطلق عليها: الشكلانية والتيار المحافظ والوجودية.

لقد كانت الشكلانية، التي ولدت في روسيا وانتقلت إلى أوروبا تحت اسم البنيوية، تود التخلي عن الدراسات البيوغرافية والتاريخية في الأدب للعودة إلى تحليل النصوص. ومن أجل ذلك ستستوحي عملها من اللسانيات وستنحاز إلى دراسة المحسنات الأسلوبية. فالبلاغة تتطابق عند البنيويين كليًّا مع الأسلوبية، فهي لا تهتم سوى بتلك «البلاغة الضيقة» المشكلة من العبارة (elocutio)، المرحلة الثالثة في النشاط البلاغي التقليدي[14]. ولم

(13) من أجل الاطلاع على تاريخ البلاغة الأمريكية انظر:
Karl L Wallange éd History of speech Education i, America New york 1954

(14) المؤلف الذي يتناول المعالجة المنهجية للمحسنات الأسلوبية أصدره فريق من الباحثين من لييج سنة 1970 (جماعة مو) يحمل العنوان التالي: Rhétorique générale

تكتشف الشكلانية البلاغة الحوارية والحجاج وتعيد لهما مكانتهما[15]، بل اهتمت فقط بالصنافات الملازمة للنسق، أي محاولات تصنيف المحسنات الكثيرة[16]. فالعلاقة بين الأساليب، مثلًا السمات اللازمة التي تمكن في الوقت ذاته من مقارنة الاستعارة والكناية ومقابلتهما، هي ما يشكل الموضوع الرئيس لهذه الدراسات، وليس طريقة اشتغالها في علاقتها بمجموع النص- كما يقال ذلك في السيميائيات: إن البنيوية لا تفضل علم الدلالة ولا التداولية، بل تعتني بتركيب المحسنات فقط.

أما اللحظة الثانية، التي أسميها لحظة التيار الثقافي المحافظ، فيمثله ظهور الكتاب الشهير لإرنست روبير كورتيوس Ernest Robert Curtius سنة 1948 والموسوم بـ:«الأدب الأوروبي والقرون الوسطى اللاتينية». لقد كتب المؤلف هذا المصنف الضخم لكي يبرهن على الاستمرارية التي لم تتوقف في التقاليد الثقافية، فهي تمتد من أفكار عامة إلى البداهات، وإلى موضوعات رمزية ملموسة داخل الحضارة الغربية؛ لقد كان الأمر يتعلق بالدفاع عن الإنسية ضدًا على الهمجية، وإقامة أسوار تقي من التيار المناهض للفكر عند الفاشيات المختلفة. فالحديث عن الاستمرارية والتقليد، معناه التأكيد على ما يُوحِّد العقول، والكشف عن مجالات التوافق في الميدان الثقافي[17]. وهكذا يكون كورتيوس قد أسهم في تلك الحركة الواسعة لإعادة الاعتبار إلى البلاغة عبر مناقشة الآثار التي استثارتها حول البداهات.

---

(15) مع استثناء:

l'Aide mémoire de Barthes in Communications 16 (1970)

التي لم يطورها أحد.

(16) لقد أعاد جونيت إصدار فونتيني. فالعمل المنهجي الأكثر دقة ليس مصدره البنيويين الفرنسيين، بل هونريس لوسبيرغ:

Handbuch der literarixchen rhetorik Munich Max Huber 1960/

(17) لقد لعب كورتيوس دورًا هامًا بفضل كتاباته وصداقاته مع كتاب فرنسيين أمثال جيد ودو بوس في بلورة تفاهم فرنسي ألماني وخلق ذهنية أوروبية.

أما اللحظة الثالثة التي يجب أن نشير إليها هنا، فتعود إلى النشاط الذي فعله شاييم بيرلمان Chaim Perelman. فقد أخذ هذا البلاغي على ديكارت تقليصه لحقل التأمل الفلسفي، وذلك من خلال حصر موضوعه الشرعي فيما يمكن أن يقود إلى معرفة يقينية. واستنادًا إلى هذا يكون ديكارت وراء الازدهار العلمي في العصور الحديثة دون شك، ولكنه وضع خارج الفلسفة الحقل الواسع للمشكلات العملية التي يواجهها الإنسان يوميًا والتي تتطلب قرارات في منطقة لا وجود فيها لليقين العلمي. فعلى الفكر استعادة الحقل الواسع للحياة العملية، ويقوم بذلك من خلال الاستعانة من جديد بدروس البلاغة، خصوصًا ما يعود إلى أساليب الحجاج[18].

وهكذا، سيكون بيرلمان، من بين المؤلفين المشار إليهم، هو من أسهم بشكل مباشر في إعادة الاعتبار للبلاغة الحجاجية، أي لبلاغة تمكن من تحليل نصوص حجاجية. ولكنه في الوقت ذاته كان أحد المؤلفين الذين يُحال عليهم في الكتابات النظرية للحجاج. وعلى هامش الازدهار الحديث للمنطق والمحاولات الرامية إلى إعادة الاعتبار للبلاغة، هناك تخصص جديد تشكل منذ بضعة عقود هو «نظرية الحجاج». تدرس هذه النظرية، كما تطورت في شعب جامعية كثيرة في اللسانيات والفلسفة، نوعية الحجج المستعملة في الحياة اليومية وبنيتها[19]. وما يقربها من البلاغة هو أنهما يؤكدان، معًا، الطابع غير المنطقي للحجاج الخطابي؛ فالخطاب يستعين بالعقلانية والحس السليم الطبيعي، وهي كيانات يمكن أن تكون مناقضة للمنطق.

---

(18) انظر خاصة:
Ch Perelman et L Olbrechts-Tyteca , Traité de l'argumentation K la nouvelle rhétorique Paris P U F 1958, Ch Perelman . L'empire rhétorique , rhétorique et argumentation Paris Vrin 1977.
يجب أن أدقق لماذا سميت هذا الموقف وجوديًا، يتعلق الأمر بتكوين فكر بيرلمان من خلال هذا السياق الأصلي وبلورته.

(19) هناك جمعية دولية ومراكز للبحث متخصصة في جامعات أمستردام وبروكسيل ونيوشاتيل.

وفي المقابل، فإن ما يميز بين هذين التخصصين هو أن نظرية الحجاج تتجاهل عامة المظاهر السيكولوجية لميكانيزمات التواصل، وتود بلورة نسق يكون معياريًّا لا وصفيًّا فحسب؛ إنها تريد أن تكون أداة نقدية تمكن من الكشف عن الافتراضات الضمنية ونبذ البرهنة غير المصدَّق عليها[20]. ومع ذلك، وتحت تأثير اللسانيات الاجتماعية و«تحليل الخطاب» على الطريقة الأمريكية، سينمحي الطابع المعياري لنظرية الحجاج شيئًا فشيئًا.

إذا ألقينا نظرة على محتويات المقررات المدرسية في مادة البلاغة، لاحظنا وجود الكثير من الحالات الشاذة: هناك معالجة للأجزاء الخمسة للبلاغة بطرق غير متوازنة. فالإيجاد (inventio) والعبارة elocutio يحظيان، وحدهما، بعناية خاصة (خاصة الثانية). أما التذكر memoria والإلقاء actio فقد خصصت لهما صفحات قليلة، بشكل سطحي وغير دقيق. وأما الترتيب (dispositio) فيوجد من الناحية الكمية في الوسط، بين الأجزاء المفضلة والأجزاء التي أهملت*.

يُفَسر هذا التفاوت بكون البلاغة ليست نظرية، بل هي فن وتقنية يجب تعلمهما. ويمكن منح بعض مظاهر هذا التعلم أو بعض أجزائه طابعًا لفظيًّا، ولا يُمكن فعل ذلك مع مظاهر أخرى. ويبدو أنه من السهل تحديد محسن أسلوبي على تحديد مضمون إيماءة. إن فن القول يتقلص في المقررات المدرسية ويتحول إلى فن تهيء نص مكتوب من طبيعة إقناعية؛ أما التذكر

(20) برغم أنهم يقبلون التمييز بين مقاربة وصفية وبين مقاربة معيارية للحجاج السائد.

(*) هناك مراحل خمس تشترطها الخطابة، الإيجاد، inventio، وهي مرحلة تمهيدية، يتعلق الأمر بتحديد الوضعية الإبلاغية والإشكالية وإعداد الحجج المستعملة في الفعل البلاغي، الترتيب dispositio تنظيم العناصر البلاغية في مرحلة الإيجاد حسب نوعية الخطاب، العبارة elocutio أو الأسلوب البلاغي الذي يعتمد الكلمات والعبر والصياغات المتنوعة التي توفرها مرحلة الإيجاد، التذكر memoria ويتعلق الأمر في هذه المرحلة بتذكر الأفكار وترتيبها (كان على الخطيب قديمًا أن يحفظ نص خطبته)، الإلقاء actio الاعتناء بالعبارة والصوت والإيماءات وكل اللغة المصاحبة للعملية الإبلاغية (المترجم).

والإلقاء فيأتيان بعد ذلك، أي في اللحظة التي يكون فيها النص المكتوب قد تحقق.

وهناك مجموعة أخرى من الاعتبارات يمكن الإحالة عليها. ففي زمن يجد فيه الكثير من الخطباء أنفسهم في وضعيات تسمح لهم باستخدام إشارات ونصوص مكتوبة في خطبهم، يصبح دور التذكر فيه محدودًا جدًّا. وبالمثل سيفقد الإلقاء من أهميته في حضارة يهيمن فيها المكتوب. أما الصوت (الصبيب والنبر) والإيماءات والتعبير المناسب للوجه، فهذه العناصر لا يمكن أن تُصنف بشكل مباشر ضمن النص، وإنما تضاف إليه. ومن المثير أن الإلقاء كان، في الفترة الكلاسيكية، يثير اهتمام الفنانين على الخصوص، فلا يمكن للوحةٍ ما التعبير عن الانفعالات إلا من خلال الإيماءات ووجوه الشخصيات الممثلة فيها، ويثير اهتمام الممثلين أيضًا أولئك الذين يودون امتلاك نسق سيميائي واضح وفعال للكشف عن الانفعالات أمام الجمهور والدفع به إلى الإحساس بها[21].

ويمكن تفسير عدد الصفحات التي تخصصها الكتب المدرسية للترتيب بطابعه الخاص. فبقية أجزاء البلاغة ترتبط فيما بينها؛ فالحجة التي يقدمها الإيجاد يدعمها محسن مستقى من العبارة والإيماءة المناسبتين (الإلقاء). ويُعد البحث عن حجج وتهذيبها من خلال طرق أسلوبية، صوتية وجسدية، مجموعة من الأنشطة المترتبة والمنسجمة الهادفة بشكل مباشر إلى الإقناع. وفي المقابل، يُسهم الترتيب، الذي يقوم في المقررات بوضع حد لهذه السلسلة من الأنشطة، لأنه يأتي بعد الإيجاد، ضمن الغاية ذاتها بطريقة أخرى وغير مباشرة. سنلاحظ إذن منذ أرسطو وجود نوع من

(21) انظر دراستي: La rhétorique des passions et les genres , in Rhetorik 6 Pschologie und rhétorik 1987

الانزعاج[22]. فبعد أن أثار ميشال كاهن Michael Cahn بشكل مختصر في كتاب حديث، تاريخية هذا المشكل، سيخرج بخلاصة مفادها أن الترتيب ليس خانة أو مرحلة في النشاط البلاغي، بل هو شرط أولي في هذا النشاط[23].

تعود الممارسة البلاغية كما يمكن أن تُدرس وتتعلم بشكل صريح على المستوى اللفظي، في المقام الأول إلى الإيجاد والعبارة. ويمكن القول، بدقة كبيرة، إن الخطيب أو الكاتب لا يركز إلا على ثلاث نقاط: إنه يبدأ بالتقاط بعض الموضوعات (lieux) المناسبة، ثم يدرس الوسائل واستثارة الأهواء، وهذان النشاطان يعودان إلى الإيجاد، ويختار في الأخير الطرق الأسلوبية، أي المحسنات التي تناسب الموضوعات والأهواء المنتقاة (يستند هذا النشاط إلى الفصل الخاص بالعبارة).

تميز المقررات بين ما تسميه الأجزاء الخمسة للبلاغة، ولكن المستوى العملي يبين أن الاهتمامات لا تتطابق أبدًا مع التقسيم. فما يهم وما نقوم بدراسته ونقدمه هو الموضوعات والأهواء والمحسنات[24]. ذلك أن العمل الأساسي للبلاغي هو خلق توافق على مستوى الموضوعات، والتأثير في الأهواء بفضل الاختيار المناسب لجمال المحسنات. وبما أن غايتي هي دراسة المقولتين الكبيرتين للنص المكتوب، الحجاجي والسردي، فإنني سأوجه اهتمامي لاحقًا للموضوعات، لأنني مقتنع، مع بيرلمان، بأنه يجب التكيف مع الجمهور المستمع من أجل إقناعه، وذلك هو الشرط الأول لكل جهد حجاجي[25].

(22) Ch Rhétorique I 1354 b 16

(23) Michael Cahn op cit p. 28

(24) في الفقرات السابقة استعنت ببعض الفقرات من مقالي:
Lieux, Passions, Figures, paru dans l'intelligence du passé, Mélanges offerts à Jean Lafont (Université de Tours pp.241-247

(25) Art cité p.20

الموضوعات

على عكس ما فعل أرسطو، تجاهلت المقررات الحديثة للبلاغة دراسة الموضوعات(lieux)، وهذا ليس بسبب توجُّهها الأدبي -فالموضوعات هي جزء من الإيجاد لا من العبارة– وإنما لكونها، كما يقولون، تهتم بحقائق عامة، وسيكون من غير المجدي أن نجعلها مادة للتعليم[26]. أما من جهتي، فأرى عوض ذلك، أن الأمر مستحيل. فإذا صدقنا ماكلانشتون Mclanchthon، فلا وجود لأي شيء لا يمكن أن يكون جزءًا من الموضوع[27] ؛ فليست تفاهتها المحزنة هي التي تجعلها غير قابلة للممارسة، وإنما تعدديتها الكبيرة. واستنادًا إلى ذلك، يمكن أن نفهم ما يقوله بوشينسكي Bouchensky الذي يحيل عليه باتر Pater، وهو أحد أفضل العارفين بالسجلات الأرسطية: «لا أحد نجح، إلى حد الآن، في القول بطريقة واضحة ومختصرة ما فحوى الموضوع»[28]. ومع ذلك، وبما أن ما أسميه لاحقًا «تحليل السجلات» للخطاب شرط أولي وضروري لكل تحليل حجاجي و/أو أسلوبي، سأحاول في الصفحات الآتية تصنيف مختلف أنواع الموضوعات. وإن بدا تعريف دقيق مزعجًا، فإن وعيًا شاملًا بالطرق التي تعتمد السجلات سيكون مجديًا، ويمكن من مقاربة التحليل البلاغي.

فإذ قبلنا بالفكرة القائلة إن الموضوعات لا محدودة العدد، كان من المستحيل تقديم إحصاء شامل لها؛ وتبعًا لذلك سيظل التحليل البلاغي لنص ما بالضرورة شاملًا ولكنه غير تام. لا لأن القارئ الواحد الحاذق لا يستطيع تقديم تمييز دقيق لكل الموضوعات التي تقوم عليها الطرق

(26) وذاك موقف بور روايال.

(27) أحال عليه: P Jehn éd Toposforschung 1972 p. 42.

(28) W A De Oater « La fonction du lieu et de l'instrument dans les topiques in G E L Owen éd Aristote on dialecte Oxford Clarendon 1068 p.164

الإقناعية، ولكن أيضًا لأن وراء الحجج الظاهرة أخرى خفيةً، تتداخل فيما بينها، كما هو الشأن مع الدمى الروسية؛ هناك نكوص إلى ما لانهاية للطرق الإقناعية. وتحيل مريم جوزيف Miriam Joseph في كتابها الشهير على مثال بوليفام* Polyphème في النشيد الثالث لإينئيد** L'Eneide (الأبيات 655 -665): يصف فيرجيل كيف كان العملاق الأعمى يمشي لكي يعود إلى الكهف في البحر، ويشير إلى أنه يستعمل شجرة صنوبر عصا في يديه. تُعد هذه الملاحظة، في رأي هنري بيشمان Henry Peacham، وهو بلاغي إنجليزي من القرن السادس عشر، حجة تلميحية (قياس منطقي) موجهة إلى إثبات الهيكل الجبار والرهيب للشخصية. إنها حجة مستترة من السهل استخراج قياس منطقي تام منها:

كل من يمشي وشجرة صنوبر في يده هو عملاق
بوليفام يمشي وشجرة صنوبر بين يديه
إذن بوليفام عملاق[29].

يجب أن نسلم بالأمر: كل تحليل بلاغي هو بالضرورة تحليل ناقص. ولكن علينا أن نضيف أنه ناقص على المستوى النظري، ومن جهة نظر قارئ فائق الحذق. ومن زاوية تجريبية، يمكن للتحليل البلاغي أن يتوقف عند المستوى الذي تحدد فيه الأبحاث الإحصائية عتبة الفعالية. وقد كانت هذه الأبحاث دائمًا موجودة- فلنستحضر حالة ك هوفلاند C I Hovland ومعاونيه في جامعة ييل- وتكمن المسألة فقط في معرفة مدى نجاح هذه الأبحاث في تحديد مضمون كل ما يسهم في نجاح خطاب، وليس فقط ما يعيه المتلقون، وما يقبلون به بشكل صريح.

(*) بوليفام Polyphème تعين في الميتولوجيا الإغريقية عاصفة هي ابنة الإله بوسيدون (المترجم).
(**) Eneide هي محكي يروي مغامرات إيني Enée أحد أبطال حرب طروادة (المترجم).
(29) Shakespeare's Use for the art of language 3 éd New York Hafner 1966 p. 360

إن الموضوع هو أرضية تفاهم، إذا صح أنه من أجل الإقناع، يجب، كما يقول ذلك بيرلمان التكيف مع المستمعين، ولكن يجب النظر إلى لحظة التوافق هاته بعدِّها حجة. بعبارة أخرى، لا تصبح حقيقةٌ عامةٌ، تفاهةٌ ما، موضوعًا إلا في إطار حجاج. إن الموضوع هو أرضية للتوافق تُختار بشكل استراتيجي.

هناك في تصوري أربعة (أو ستة) حقول يُنظر إليها بوصفها أرضيات للتوافق في الخطاب. وأرتبها ضمن نظام ينطلق من الضمني إلى الصريح ومن المجرد إلى الملموس، وفق درجات متصاعدة للإدراك؛ القسم الأول ضيق، ولكنه عام جدًّا، هو قسم الموضوعات الضمنية[30]. يفترض الباث أن كل كائن بشري يعرف حدسيًّا ما هو مفضل عنده، ويمكن ترتيب هذا المفضل من خلال ثلاثة أزواج من المفاهيم الزائد/الناقص، الواقعي/ غير الواقعي، والممكن /المستحيل. وفي الكثير من الحالات، يمكن للباث المراهنة على التوافق الذي يستطيع الحصول عليه من خلال افتراض أن المفضل يقع بجانب الزائد والواقعي والممكن. فالناس يفضلون الغنى على الفقر، والعظمة على التفاهة، والمألوف على ما يجهلونه. ولكن قد يحدث أن يفضلوا الخيالي على الواقعي، أو تكون الندرة عندهم هي مصدر ثمن الشيء. تأتي هذه الأزواج من المفاهيم في هذه الحالات، في اتجاه عكسي، فالزائد يكون أقل قيمة من الناقص، والواقعي أقل قيمة من المتخيل. فمن أجل الكشف عن غاية الباث وإرساليته يجب دراسة نسق التفضيلات الضمنية للنص والإعلان عنها.

أما القسم الثاني فيتشكل من الموضوعات الشكلية، أي الأطر العامة للفكر. فما يضمن التوافق هنا هو عاداتنا الذهنية؛ لا نرفض التفكير فيما

(30) تتطابق فئتي الأولى تقريبًا مع المقدمات العامة (ترجمة دوفور) من الكتاب الأول للبلاغة (1359) ومع الموضوعات المشار إليها في الكتاب الثالث لـ topiques لأرسطو.

يقدم لنا ضمن ما نعرفه. فالموضوعات الشكلية تتجاوز التركيب؛ إن المعنى يولد بفضل الإكراه الشكلي للتعريف والمقارنة إلخ. إن عدد الموضوعات الشكلية يتغيروفق المقررات، ولكن يمكن، فيما يبدولي، أن نردها إلى ستة: التعريف وشكله البسيط، التقسيم (تعداد) هما موضوعان وصفيان وتضخيميان يمدان الشيء بجوهر (موضوع، ظاهرة، حدث)، أما السبب والأثر فهما من الموضوعات التي تروم إدراج الأشياء ضمن استمرارية خطابية، وفي الأخيرترتب المقارنة وتضاد الأشياء وفق تهيئة فضائية. يتعلق الأمر في الوقت ذاته بثلاثة مواقف مختلفة في علاقتها بالزمن: اللازمنية، والخطية، والتزامنية.

القسم الثالث من الموضوعات، وهو الموضوعات البدهية الصريحة، هو حاصل توافق في موضوع ما استنادًا إلى بعض المعايير. ويمكننا تقديم هذه المعاييربطريقتين: طريقة مباشرة، كما لو أن الأمريتعلق بأحكام أومثل سائر، أوبطريقة مصورة بفضل أمثلة أونماذج سلوكية. فكل نص له غاية إقناعية واضحة يستعين عليها بهذه الموضوعات الصريحة. وهكذا نجد في الأدب الكلاسيكي، بانتظام، أحكامًا من قبيل:

كل لحظة في الحياة هي خطوة نحو الموت (كورناي).

وبالإضافة إلى ذلك، على الباث أن يعرف بدقة نوع السلطة النموذجية التي بإمكانه اقتراحها بنجاح على الجمهور: رجل دولة، عالم، نجم سينمائي إلخ. فبالإمكان استحضار هذه السلطات بشكل مباشر -أحيانًا من خلال مقارنات- أو تقديمها ضمن إطار سردي للمثل. فالمثل في واقع الأمر هو موضوع للمقارنة، ولكنه بُلور وسُرِّد.

يتكون القسم الرابع من الموضوعات التشاكلية. فالتوافق لا ينصب فقط على وحدات صغيرة، وحدات لا تربط عامة في النص سوى بين شيئين، كما هي حالة السبب أو المثل، بل ينصب أيضًا على وحدات مركبة تحتضن جزئية هامة من النص أو تشكل بنية تداولية لنص بأكمله. وهنا أيضًا، يجب القيام بتوزيع فرعي؛ هناك بعض التشاكلات التي تتعلق بالطبيعة الخارجية، وأخرى تحتضن السلوك الإنساني. هناك جمهور منحاز للطبيعة وينظر إليها بوصفها عملًا من إبداع القدرة الإلهية أو بوصفها مصدرًا لرغبة ميتافيزيقية، وهناك جمهور الباروك والجمهور الرومانسي الذي يرى في وصف المناظر، في نص ما، موضوعات تؤكد تصوره[31]. والبرهنة ذاتها تصدق على جمهور آخر يقرأ وصف باريس عند زولا أو أراغون. أما ما يعود إلى تشاكلات السلوك، فهو ما يشكل دون شك الموضوع الأكثر تركيبًا. ولكن من المؤكد أن هناك الكثير من الوضعيات الإنسانية التي تستثير، بفضل معايير أخلاقية مشتركة، ردود الفعل ذاتها عند الجمهور. فلا يكفي أن يكون الباث عارفًا بسيكولوجية متلقيه، ما يعود إلى سمات طبائعهم وأفكارهم الأخلاقية، بل عليه أيضًا أن يكون عالمًا بتجاربهم الحياتية، ودرجة ألفتهم ببعض السيناريوهات السردية المألوفة. ومن الجدير بالملاحظة أنه لم يعد ممكنًا بعد أرسطو، ومؤلفي الكتب البلاغية بعده، عرض عقيدة الباتوس، أي القيام بتصنيفات للانفعالات التي على الخطيب أن يكون عالمًا بها وقادرًا على استثارتها، دون تصور وضعية سردية ما، أي محكي بسيط. ويشير روني باري René Bary مثلًا إلى انفعال الغضب الذي نحس به ضد «أولئك الذين يحتقروننا أمام أولئك الذين نود صداقتهم»[32]. هناك عند أرسطو

(31) L'essai des merveilles d'Etienne Binet (1621 – rééd par l'association du théâtre de la ville d »Evreux 1987)

(32) La rhétorique Françoise novelle édition Amesterdam 1669 p. 161

ممكنات سردية هائلة، ليس فقط في الكتاب الثاني من البلاغة، بل أيضًا في أخلاقيات نيكوماك «l'Ethique de Nicomaque». وهكذا نقرأ في الفصل الحادي عشر من الكتاب التاسع:

> «إن وجود أصدقائنا بجانبنا يستثير فينا أحاسيس مركبة. فرؤيتهم وحدها أمر رائع خاصة عند رجل بائس، ونجد فيها عونًا ضد الألم(...). وبالمقابل سيكون صعبًا الإحساس بصديق يتقاسم معنا بألم حالات بؤسنا. ذلك أن كل صديق يتجنب أن يكون سببًا في الألم. وهكذا، فإن الشجعان من الناس يتجنبون منح أصدقائهم فرصة المواساة (...). وعلى النقيض من ذلك يبحث أشباه النساء وأشباه الرجال، بلذة، عن أناس يتقاسمون معهم آلامهم؛ إنهم يعزونهم بوصفهم أصدقاء يتقاسمون معهم آلامهم. والحال أنه من البدهي وجوب محاكاة الأفضل. ومن جهة ثانية، إن حضور أصدقائنا في لحظات السعادة لا يسبب لنا انطباعًا جيدًا فقط، بل يمنحنا أيضًا الفكرة الكافية القائلة بأنهم يستمتعون برفقتنا»[33].

إن هذا المقطع هو جواب عن السؤال التالي الموجود في بداية الفصل: «هل نكون في حاجة إلى أصدقاء في الظروف السعيدة أم الحزينة؟». إنه سؤال من طبيعة بلاغية؛ فالفيلسوف يود إقناعنا بأن الأصدقاء إذا كانوا مفيدين في ساعات الحزن، «فإنه من المشرف أن يكون لنا أصدقاء في الفرح». إننا أمام مقطع يستند إلى موضوع ضمني لمفضل أخلاقي (= الشرف أسمى من النفعية)، يستعين بموضوع شكلي للتوزيع (الشجعان من الناس، أشباه الرجال)، ويستعمل موضوعًا صريحًا للحكم («على كل صديق أن يتجنب

(33) Ethique de Nicomaque Trad J Voilquin Paris Garnier Flammarion 1965 p. 256

أن يكون مصدر شقاء لأصدقائه»؛ و«في المجمل، يجب محاكاة الأفضل»)؛ ويمكن، تجاه هذه الأحكام، عدّ الجمل السابقة عليها مباشرة موضوعًا دالًّا على مَثَل. وفي الواقع، فانطلاقًا من نص كهذا، تكون كل أشكال الصيغ السفسطائية ممكنة. ويمكن أن نتبنى جهة النظر المقابلة والتركيز على وقع تجربة أقوى، هي تجربة ألم الآخر على الصداقة. ففي المآسي وحدها يمكن أن نتعرف أصدقاءنا الحقيقيين، وذلك انطلاقًا من موضوع ضمني. ويمكن أن نتبنى أيضًا جهة نظر الصديق للقول، من خلال موضوع ضمني، سيكولوجي أكثر منه أخلاقي («يود المرء أن يرى مأساة الآخرين أكثر من رؤية مأساته الخاصة»)، إن الأصدقاء يكونون أكثر نشاطًا وأكثر سعادة عندما يكشفون عن إحساس بالإعجاب. وهكذا، فإن مقاطع من هذا النوع والصيغ الكثيرة التي تخفيها هي التي كانت أساس نقاشات في القرون الوسطى، أي لعبة الأسئلة والأجوبة كما هي الحال في: les arrêts d'amour لمارسيال دوفيرني Martial d'Auvergne.

ومع ذلك لا تشكل هذه المقاطع، ويجب أن نؤكد ذلك، حجاجًا خالصًا فقط: إنها تُعد أشكالًا سردية أولية أيضًا. ويكفي أن نعطي كل فاعل اسمًا، واختراع شروط تاريخية وجغرافية، أي منح طابع فردي لما يقدمه الخطاب الحجاجي بوصفه عامًّا، من أجل الحصول على محكي. ومن الممكن إذن تحليل هذا العمل الخاص بالفردنة التسريدية لكل المحكيات والروايات التي تتناول مشكلة سيكولوجية وأخلاقية مركزية، والحصول، من خلال ذلك، على المصادر البلاغية؛ وسيكون هذا العمل أسهل في الأستري Astrée[34] حيث كل حلقاتها وثنائياتها عبارة عن صيغ صوفية لأخلاقيات عامة للحب، أكثر مما كان عليه الأمر عند مدام بوفاري، الذي تكثر فيه

(34) Astrée هي في الميثولوجيا الإغريقية « الفتاة/نجمة» وهي ابنة زيوس، وتعد، هي وأمها، تجسيدًا للعدالة. (المترجم).

إشارات الفردانية الموجهة إلى خلق احتمالية تعود إلى سجل يُخفي الكثير من البنيات الحجاجية[35].

تلك هي الأقسام الستة للموضوعات. ويبدو أنه جرى الخلط بين الأربعة الأولى منها، وخاصة الموضوعات الضمنية والموضوعات الشكلية من جهة، وبين نوعي الموضوعات الصريحة من جهة ثانية. أما الفئتان الأخريان، أي ما أسميه الموضوعات التشاكلية، فلا يبدو، حسب علمي، أن هناك من انتبه لهما. فقصدهما الإقناعي ليس واضحًا بما يكفي، كما هي الحال مع الموضوع الصريح، إنهما لا يقترحان حقائق عامة، بل يحيلان على تجربتنا اليومية، وهذا ما غطى على خصوصيتهما. فحكمة ما تمْثُل أمامنا بوصفها حكمة جامدة، إن جاز التعبير، وهي حاصل سيرورة موغلة في القدم، يتعلق الأمر بسلسلة من الملاحظات والتجارب؛ وبالمقابل، يتطابق وصف للطبيعة أو بداية حبكة سيكولوجية قريبة جدًا من معيشنا، مع انتظاراتنا، ونُهمل أهميتها البلاغية، أي فائدتها بوصفها نقطة انطلاق ممكنة للحجاج.

من الممكن أن يُغضب البعضَ تعريفُنا للموضوع، فهو يتميز بدرجة عالية من التعميم. ومع ذلك فميزته أنه يجمع بين تصورات مختلفة، بل متناقضة أحيانًا، كما نعثر على ذلك عند بيرلمان أو كورتيوس أو عند نقادهما، من مثل جواكيم دوك. ويجب ألا ننسى أن النقاش الهام الذي واجه فيه دوك وآخرون في سنوات الستينيات تصورات كورتيوس، كان هو مصدر الازدهار المعاصر لدراسة الموضوعات. فإذا كان دوك يأخذ على كورتيوس عدم اعتماده تعريفًا شكليًا للموضوع، ويخلط بين مضمون الحجاج وشكله، فإن تصنيفًا عامًا كتصنيفي يمكن من مصالحة جهتي النظر؛ وهذا يتطابق

(35) سيكون من المفيد دراسة هذا النسق للموضوعات الستة في علاقته مع الكتاب الذين تعينهم الكتب المدرسية باعتبارهم «أخلاقيين».

أحسن مع كل محاولة لتقديم تعريف دقيق، مع كل الترددات وكل أشكال الغموض التي نعثر علها حول هذا الموضوع منذ أرسطو[36].

لا تشكل الأقسام الستة مجموعًا منفصلًا، فما يجمعها هو رابط تراتبي. إن الموضوعات المركبة تتضمن الموضوعات البسيطة أو تدعمها. ويبين لنا مقطع أرسطو الذي أحلنا عليه أن الموضوع التشاكلي للسلوك يستند إلى موضوع ضمني، ويتخذ جزئيًا شكل موضوع شكلي سيدعمه الموضوعان الصريحان. ويتحقق عمل الباث في الاتجاه المعاكس؛ فعندما يكون الموضوع الضمني مديحًا لشخص ما، استنادًا إلى مقطع خاص، فإن البدء يكون بالآباء، حينها يكون الباث، حسب الظروف، مخيرًا بين موضوعين شكليين: موضوع المقارنة (أو تصاعد)، ويمكن أن يقود إلى موضوع صريح من قبيل «الابن يشبه أباه»، أو إلى التضاد: بما أن الأب بلا قيمة، فإن فضيلة الابن تكون مثيرة للإعجاب.

إن دراسة معمقة لمجموع الموضوعات في نص ما تكشف لنا عن وجود أكوان تحتضن سجلات: فما المفترضات المفضلة عند مؤلف ما؟ وما الأحكام؟ وما الوضعيات السردية التي تُجلي بشكل أفضل النسق الفلسفي والأخلاقي؟ بإمكان مجموعة من الموضوعات، حسب لوسي أولبريشت-تيليكا Lucie Olbrechts-Tyleca[37]، أن تشكل رؤية للعالم، حتى إن قبلنا أن تكون هذه الموضوعات من طبيعة تناقضية. وتتغير أكوان السجلات هاته حسب المؤلفين والمراحل والأنواع. ففي العصر الكلاسيكي، كانت بعض الأنواع الأدبية تقبل، كما هي حال الأنواع الخطابية (المرافعة والقسم)،

(36) مع قبول أن «Unscharfe Unterscheidun» في القديم، فديك Dyck ينتقد كورتيوس الذي في تصوره أن « puer senex » ليس موضوعًا شكليًا، بل موضوع مشترك للمضمون (انبهار أمام حكمة شاب) فهو إذن موضوع صريح.

(37) les concepts philosophiques, in *revue internationale de philosophie* 127-128 (1979) p. 90.

الإدراج الدائم للحكم في نص سردي أو درامي. وهكذا، فإن la franciade لرونسار Ronsard تتضمن ستة وثلاثين مقطعًا بطباعة مختلفة، وتتضمن مجموعة من الحكم منسجمة نسبيًّا: القدر، عظمة الملوك، مديح البطولة أو الفضيلة[38]. وسيكون من السهل، في حالة مثل هذه، بناء رؤية للعالم. ومع ذلك، يجب ألّا ننسى أن رؤية للعالم ظاهرة على مستوى الموضوعات الصريحة يمكن مواجهتها بمستوى آخر (مستوى الموضوع الضمني خاصة)، بحيث إن دراسة لكل الموضوعات ستكون ضرورية. ومن جهة ثانية، لا تعبر هذه الرؤية بالضرورة عن آراء الباث، بل قد تعكس متطلبات النوع. ومن المحتمل أن تعبر مجموع الحكم المستقاة من التراجيديا عن رؤية مختلفة للعالم.

تشكل الموضوعات ترسانة هائلة؛ ولكل الحق في اختيار ما يشاء حسب حاجته، أي حسب الوضعية التي سيتوجه من خلالها إلى جمهوره. وعلى الرغم من غياب أبحاث ميدانية، فإن الكتب التقليدية في البلاغة تعطينا بعض الإشارات بصدد توزيع الموضوعات، لا حسب الأنواع الأدبية، بل حسب الوضعيات التواصلية الأساسية الثلاث التي تميز هذه الكتب بينها: القضائية والاستشارية والاحتفالية. ومن أجل إدراك قيمة هذا التوزيع، يجب التذكير اختصارًا بالمميزات الأساسية لهذه الوضعيات.

إن الذي ينتج نصه، حسب السيناريو الأول، الذي كان هو أساس القضائية، يكون أمام جمهور يضع نفسه بوصفه هيئة محكمة: تتداول هذه المحكمة في وقائع النص وشخصه ومؤلفه (الخطاب)، إنها تدافع أو تتهم هذا الشخص. إن وضعية قضائية من هذا القبيل لا تُحددها هيئة الدفاع وحدها؛ فبإمكاننا العثور عليها كلما احتل المتلقي منصبًا سلطويًّا في

(38) أشكر إينج سيرني التي أحصت، في أثناء المحاضرات حول الملحمة، مجمع الأمثلة السائرة في Franciade

علاقته بالباث: حالة الطفل والتلميذ أمام الأبوين والأساتذة مثلًا. وبالمثل، فإن السيناريو القضائي هو السيناريو المفضل في بعض الأنواع الأدبية، مثل التراجيديا الكلاسيكية[39]. فالحدث الذي تناقشه المحكمة يكون قد وقع في الماضي.

أما في الوضعية الثانية التي تقدمها العقيدة البلاغية، فإن المؤلف يود استمالة الجمهور نحو واقعة مستقبلية، نحو فعل يجب إنجازه في المستقبل. إن الاستشاري هو النوع الإقناعي بامتياز؛ إن المؤلف يدفع جمهوره إلى اتخاذ قرار، ويدعوه إلى التفكير أو القيام بفعل ما، كما يقوم هو بذلك. وتلك هي حالة الخطابات الإيديولوجية، سواء أكانت من طبيعة سياسية أم دينية. إن العلاقة بين الباث والمتلقي ليست هي ذاتها في النوع القضائي، فالمتلقي ليس بالضرورة أسمى من الباثِ، فليس له غلبة عليه ولا سلطة.

أما السيناريو الثالث وهو نوع الاحتفالية (برهنة): يتعلق الأمر فيه بتأكيد يحدث في الحاضر، لإثبات القيم المتداولة بين الباث والمتلقي أو الاحتفاء بها. ها نحن أمام خطاب العظمة: مديح قديس ما، حفل تأبين، حفلة عيد ميلاد. هنا يُقَلص العنصر الإقناعي إلى حده الأدنى، فالخطيب يراهن على القيم الأصيلة، على توافق ضمني سابق بينه وبين الجمهور. وقد جرى التشكيك في الطبيعة البلاغية لهذه الوضعية الثالثة، وكانت الغاية هي محاولة تحديد البلاغة بوصفها فنًا للإقناع. ومع ذلك، لا يمكننا نفي الإيحاءات الإقناعية التي تدور حول تأكيد القيم السائدة: إن المديح يقوي من قناعات أولئك المترددين.

(39) يمكن تصنيف Le cid و Horace ضمن هذه الفئة، ولكن على عكس جاك موريل لا أعتقد أن أغلبية التراجيديات تعود إلى النوع القضائي.

فداخل الترسانة الكبيرة للأساليب البلاغية، تقوم الخطابات باختيارات مختلفة، حسب الجنس الذي تنتمي إليه. وهكذا، يحتل سرد أحداث قد تقود إلى تبرئة متهم أو إدانته، موقعًا مركزيًّا في النوع القضائي، حيث يفضل الاستشاري الحجاج العقلاني والانفعالي، ويفضل النوع الاحتفالي الوصف (المديح والتوبيخ). وربما كان الشعر الغنائي، في القرون الكلاسيكية، قريبًا من الاحتفالية بسبب هذه الخصوصية[40]: إن «الشعر يُجمِّل الطبيعة»، إن مهمته الرئيسة هي التضخيم الديكوري. فتحت التأثير المزدوج للتقليد والقاعدة الهوراسية التي ترى أن الشعر يحاكي التشكيل، نُظر إلى الشعر لمدة طويلة بعدِّه وصفيًّا في المقام الأول. ومع ذلك، لم يمنع هذا دانييلو Danielo، وهو ناقد إيطالي من القرن السادس عشر، من تصنيف هذه السونيت[*] لبيترارك ضمن النوع الاستشاري لا النوع الاحتفالي. فالأنواع الأدبية الكثيرة والأنواع الفرعية لا تتطابق إذن مع الأنواع البلاغية الثلاثة.

أما فيما يعود إلى الموضوعات، فيمكن أن نضيف بعض الملاحظات العامة. وفيما يتعلق بالموضوعات الضمنية، فإن الثنائية: ممكن/مستحيل ترتبط بالاستشارية، أما الثنائية الواقعي/ غير الواقعي فتعود إلى القضائية، وأما الزائد/ناقص فتصنف ضمن الاحتفالية[41]. أما فيما يعود إلى الموضوعات الشكلية، فيجب إجراء أبحاث إحصائية من أجل تحديد التواتر النسبي في النصوص التي تصنف ضمن الوضعيات الثلاث[42]. ومع ذلك، فمن المحتمل

(40) انظر في هذا الصدد الدراسة الكلاسيكية لـ

Th C Burgess «Epideictic Literature» in Studies in classical philology 3 (Chicago 1902) pp. 89 – 105.

(*) sonnet سونيت: شكل شعري إيطالي يتكون من أربعة عشر بيتًا (المترجم).

(41) انظر في هذا الصدد الدراسة الكلاسيكية لـ

Th C Burgess «Epideictic Literature» in Studies in classical philology 3 (Chicago 1902) pp. 89 – 105.

(42) سيكون بحث من هذا النوع صعبًا جدًّا، لأن الفواصل بين الموضوعات الشكلية ليست واضحة =

أن موضوعات التوزيع والمقارنة، التي يمكن استخدامها في التضخيم، ستكون بأعداد كثيرة في نصوص المديح، أي في وضعيات احتفالية أكثر من غيرها. أما الموضوعات الصريحة للحكمة والسلطة فتتناسب، في نظري، مع الوضعيتين الأخريين. وفي الأخير، فإن الموضوعات التشاكلية، كما رأينا، ضرورية في الاحتفالية (الوصف) وفي القضائية (السرد)، وليست كذلك في الوضعية الاستشارية.

يجري اختيار الموضوعات وفق طبيعة الوضعية؛ ولكن ألا يكون هناك، كما رغب في ذلك القدماء، سوى ثلاث وضعيات أساسية؟ فبرغم بعض المحاولات[43]، لا يبدو أن السيكولوجيا والسوسيولوجيا الحديثتين قد أحدثتا تغييرًا جذريًا في الثلاثية التقليدية. وهذا أمر مدهش، لأن الوضعيات الثلاث هي وضعيات التواصل الشفهي، وأن الشروط التقنية للتواصل تغيرت بشكل جذري منذ القدم (المطبعة، الهاتف، إلخ). بل ازدادت هذه الثلاثية تجذرًا في التحليل النفسي. وبالفعل، وحسب فان ديرزوال Van Der Zwaal، فإن «الأنواع الثلاثة للقصص تتطابق مع مواقعنا الثلاثة كذوات في علاقتنا ببعضنا، بالمعنى النفساني للموضوعات»[44].

فإذا كانت الوضعيات قد ظلت هي ذاتها، فهل ينطبق الأمر نفسه على الموضوعات؟ أليس من الغريب التأكيد على نسق التوافقات، عوض

= بشكل كبير، انظر

Rhétorique et littérature. Paris Didier 1970 pp. 51-52

(43) أفكر خاصة في أوليفي روبول الذي افترض في مقدمته الرائعة وضعية رابعة هي وضعية الإشهار (la rhétorique Paris P U F 1984 pp.89 – 105).

ورغم الحجم الصغير للنص، ورغم حجاج دقيق، فإن هذه الوضعية تعود إلى الوضعية القضائية.

(44) Peter Van Der Zwall, a Rhetorical Approach to psychoanalysis, in *Rhétorik* 6 Niemer 1987 p. 136.

صياغة توافق بيذاتي، في مرحلة توصف في الغالب بأنها ما بعد حداثية، مرحلة تتميز بموت الإيديولوجيات الموحدة وبتعددية لسانية ينادي بها الجميع؟ بإمكان بوسيي bossuet ولينكولن Lincoln المراهنة على توافق كبير مع الجمهور، ذلك أن حضور وتواتر الموضوعات الصريحة في أعمالهما (حكم وسلط) دليل على ذلك. فحينما يكون رد فعل المتلقي غير متوقع سيكون من الصعب تحديد حقول التوافق؛ فالموضوعات المرئية نادرة، والموضوعات الضمنية هي السائدة، كما هي الحال في الغالب في الأدب[45]. أو سيكون العكس. ولنستحضر حالة الإشهار، أو حالة التشدد عند بعض المجموعات السياسية؛ ففي الحالة الأخيرة تنقلب الأدوار؛ ففي مجتمعاتنا التعددية، ليس الباث هو الذي يختار جمهوره -إنه لا يعرفه، إنه يخمن فقط إمكانية وجوده- وإنما الجمهور هو الذي يختار باثه، استنادًا إلى الموضوعات المستعملة التي هي إرادته. وهكذا، فإن الموضوعات حاضرة دائمًا، ولكن بشكل تراجعي.

لقد تحدثنا عن الموضوعات في الصفحات السابقة بوصفها حقولًا للتوافق. وذاك هو الشرط الأول لوجودها، ولكنه ليس الشرط الوحيد. فالشرط الثاني يعبر عنه في الجزء الثاني من تعريفي: إنه حقل للتوافق جرى انتقاؤه استراتيجيًا. فلا يُمكن أن تصبح حكمةٌ أو وصفٌ ما موضوعاتٍ إلا إذا تم اختيارهما بعد ذلك من أجل استعمالهما بوصفهما حجة. فالنوعان الكبيران للبرهنة هما، كما هو معلوم، البرهنة الاستنباطية والبرهنة القياسية؛ أما عن ميدان البلاغة، فإن أرسطو يعرفهما من خلال حدين آخرين هما القياس المضمر (l'enthymème) والمثل (البلاغة 1،

---

(45) إن دور البلاغة معقد جدًا وغامض في أدب الحداثة. انظر في هذا الصدد المقال الرائع لـ:
Michel Beaujour Rhétorique et littérature in Michel Meyer éd De la métaphysique à la rhétorique, éd Unversité de Bruxelles 1986 pp. 157 -174.

1356 ب). فعلى عكس القياس المنطقي (syllogisme)، يتضمن القياس المضمر مقدمات قابلة للتحقق أو محتملة[46]. أما المثل فيحدده على الطريقة التالية (26-13566): «لا يمثل المثل علاقات للجزء مع الكل، ولا الكل مع الجزء، ولا الشبيه بالشبيه، عندما يدخل الاثنان داخل النوع نفسه، ولكن أحدهما يكون معروفًا أكثر من الثاني». فالمثل إذن هو ميدان الوصف البراتاكس[*] (parataxe) والتشبيه والسرد: إن المحاججة من خلال استحضار محكي ما، معناها إقامة توازٍ بين وضعيتين، لا البرهنة الإكراهية. ومن المهم ملاحظة أن الكلمة اليونانية التي يستخدمها أرسطو إبدال (paradigma) تترجم أيضًا بتشبيه[47]، ويعين اللفظ «مَثَل»، ضمن الموضوعات، المثل السردي.

لا تندرج الأقسام الستة ضمن نوع البرهنة نفسها. فالموضوعات الشكلية والموضوعات الصريحة للحكمة ينضويان تحت هذه الفئة أو تلك، بينما يندرج الموضوع الصريح للسلطة، وكذا القسمان الآخران من الموضوعات التشاكلية، ضمن البرهنة القياسية. وبالمقابل، يعود الموضوع الضمني إلى البرهنة الاستنباطية. وإنه لأمر دال ألا تهتم النظرية الحجاجية بهذا القسم من الموضوعات. ويحيل فان إيمران Van Eemeren على مثال السجل القيمي (116a 29-31): «فما هو مرغوب فيه في ذاته يكون أشد رغبة من المرغوب فيه من أجل شيء آخر: مثلًا الصحة مرغوب فيها أكثر من الرياضة، ذلك أن إحداهما مرغوب فيها من أجل ذاتها، أما الأخرى فمرغوب فيها من أجل شيء آخر». يتعلق الأمر هنا بالموضوع الضمني للاستقلالية التي

(46) يشتمل اللفظ كما هو معروف على معنى آخر هو المنطق القياسي، موزع على حدين. فتحت وطأة ظروف درامية تُحذف المقدمة الكبرى التي تشتمل على حقيقة معروفة ومبتذلة.

(*) البارتاكس parataxe: أي الجملة التي تفتقد إلى روابط، بل تستند إلى وحدات يمكن استخراج معناها من منطق تركيبي يبنيه القارئ (المترجم).

(47) مثلًا عند الفارابي.

توفر الإطار العام للاستنباطات الخاصة[48] (ما هو مفضل في ذاته أحسن من المفضل من أجل شيء آخر).

فمن السهل معرفة ما إذا كان الشرط الثاني متوفرًا أم لا. فحكمة معزولة لا تصبح موضوعًا إلا في اللحظة التي يدرك فيها المتلقي الرابط الحجاجي لهذه الحكمة، إما استنادًا إلى ما سبق وإمّا إلى ما سيأتي في النص. فليست الحكمة سوى نقطة انطلاق، إنها الأساس الذي يُبنى عليه الحجاج: فأن يكون موضوع مشترك عادي أو أسماء الأبطال أو وصف منظر موضوعًا أم لا، فهذا أمر لا يتم الحسم فيه في اللحظة. فكل شيء يمكن أن يدخل ضمن الموضوع، كما يقول ميلانشتون Melanchthon، ولكن لا شيء يوجد بشكل سابق أو من خلال جوهره.

يجب التأكيد على هذه الثنائية لكي نستبعد بعض سوء الفهم، ومن أجل تحديد أفضل للطابع الحجاجي المستند إلى سجل. هناك سوء فهم عنيد يريد أن يجعل من الأدوات: من؟ ماذا ؟ بأي وسيلة؟ لماذا؟ كيف؟ متى؟* موضوعات. وفي الواقع، إنها ليست كذلك، فهي صيغ قسرية للتذكير تمكن المتلقي من تذكر التمفصل القسري لخطابه. فعندما يصل إلى جملة ما يتعين عليه العثور على الموضوع المناسب. فالخلط بين سلسلة من هذه الصيغ، وبين الموضوع معناه الخلط بين الثيمية وبين الحجاج[49]. لذلك تمكننا دراسة الموضوعات المنفصلة عن سياقها من إعادة بناء الكون

(48) Van Eemeren e a op cit note 21 pp.

(*) مقابلاتها باللاتينية في النص quis , quid, cur,contra, quibus auxilis,quomodo, quando (المترجم).

(49) وهو ما حدث في مقال:

konrad Wiedrmann(Topic als vorschule der Interprétation , in Breuer – Sxhanze op cit à la note 37 pp.233-255).

وهو مقال غني وهام، عندما حاول تحليل فيرثر لغوتيه وهي دراسة موضوعاتية.

الثيمي لعمل ما، ولكن لن يكون هذا البناء كليًّا أبدًا. إن دراسة من هذا النوع خطيرة جدًّا، وذلك لأنها لا تركز سوى على المظاهر المحافظة للثيمية: إن الاستعمال الحجاجي للموضوع وحده يُمَكِّن من الكشف عن القصديات، وستكون «الإرسالية» هي الثيمية المطلقة.

ولهذا السبب ذاته، كانت «المنتخبات» ومجموعة أخرى من الموضوعات (كما هو الشأن مع عمل إتيان بيني المشار إليه أعلاه) في واقع الأمر مجموعة من الموضوعات المحتملة، إنها حقول ممكنة للتوافق لم يجرِ انتقاؤها بعد[50].

إن دراسة الموضوعات المحتملة وإدراجها ضمن سياق يكتسب بذلك طابعًا حجاجيًّا، أساس التحليل البلاغي للنص. أو إن شئتم الركيزة التي تمكن من إدراك التطابق القبلي بين الباث والمتلقي، وأساس القصد الإقناعي عند الباث. إن الموضوع ليس حقلًا للتوافق فقط: وإلا كان النص تافهًا بشكل تام. إن اختيار الموضوعات المحتملة والحجاج المرتبط بهذا الاختيار، هو ما يُجلي قضية تجاوز التوافق والجدة النهائية للنص.

التحليل البلاغي

يستند التواصل البلاغي التقليدي إلى افتراض يرى أن معنى نص ما ليس غامضًا (الإرسالية). فلا يمكن تقدير فعاليته إلا إذا كانت الغاية معروفة. ويشير الكتاب المدرسي إلى ضرورة البدء بصياغة موضوع الخطاب بشكل واضح وصريح؛ ينتقد ميلانشتون الدعاة الشباب الذين يدبجون أدعية دون أن يحددوا موضوعًا واحدًا لها[51]. فالنصوص المصنفة ضمن نوع خطابي ما،

---

(50) انظر:

B Beugnot «Florilèges et polyanthes , diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique» in Etudes Françaises 13 1977

(51) oratio quae non habet unam siplicemen nihil certi doct /

نحو القسم والاستشارة، هي في واقع الأمر صريحة في هذا الاتجاه؛ وبالمقابل، فإن ما يميز الأعمال الأدبية، في الفترة الكلاسيكية ذاتها، كونها تبنت، وهي تقبل بمبدأ اللاتناقض الخاص بالإرسالية، طريقة «الحقيقة المستترة». وقد أقام الأب لوبوسي Le Bossu سنة 1675 في كتابه «قول في القصيدة الملحمية»، تراتبية للأنواع الأدبية قائمة على الصيغ وأشكال تعقيد هذا التمويه المتصاعد لمقاصد المؤلف، الذي لم يكن في واقع الأمر سوى تمويه مقنع.

فمن أجل إجراء تحليل بلاغي لنص ما، يجب البدء بالكشف عن مضمونه، وبعد ذلك تحديد عدد الحجج التي تشتمل عليها هذه الإرسالية، ثم الانتقال إلى تصنيف المحسنات الأسلوبية ومحاولة وضعها في علاقة مع هذه الحجج. وهكذا، تقدم لنا الكتب المدرسية، بطريقة خطية، مختلف مراحل إنتاج خطاب ما. أما من جهة المؤول، فإنه يقوم بمسار معاكس، ولكنه خطي أيضًا. ومع ذلك، فإن عملية القلب هي من طبيعة إشكالية. فحيث يكون قصد المؤلف بدهيًا، يكون علينا مبدئيًا، بطريقة «استنباطية»، دراسة ما إذا كانت الموضوعات المستعملة مناسبة حقًا، وما إذا كانت المحسنات قد اختيرت بطريقة جيدة من أجل تدعيم فعال للحجج. ولكن المسار المعاكس هو من طبيعة قياسية، فنحن ننتقل من الخاص إلى العام؛ فلا وجود لروابط وحيدة وضرورية بين الظواهر الأسلوبية في السطح، وبين الوسائل العقلانية والانفعالية، التي من المفروض أن تحيل عليها الظواهر الأسلوبية والإرسالية التي تكون هذه الوسائل في خدمتها. يتعلق الأمر بشبكة مركبة ودائمة التغير من المحسنات التي تسند الحجج (عقلانية وانفعالية)، وبشبكة معقدة من الموضوعات تُسند الإرسالية وتتفاعل فيما بينها. لا يحيل محسن ما دائمًا على الإرسالية ذاتها، وبإمكان إرسالية ما أن تستثير استعمال هذا المحسن أو ذاك وتفسره.

ولكن علينا التساؤل أيضًا عمّا إذا لم تكن مشكلة قلب الإنتاج والتأويل سوى مشكلة مزيفة، وذلك لأننا نقبل، في الحالتين معا، ووفق بيداغوجيا تقليدية قديمة [52]، إمكانية وجود تحليل خطي. والحال أن تحليل نص ما لا يبدأ من السطح ولا من العمق، بل من الوسط: إنه يستند إلى الموضوعات التي يكشف التحليل الدلالي لها عن مضمون النص، ويكشف التحليل الشكلي، موازاة مع ذلك، عن استعمال محسنات.

ولنأخذ المثال التالي:

الموت والحطاب

كان هناك حطاب فقير تحيط به الأغصان
تحت الحمل الثقيل للحطب والسنين
يتألم منحنيًا، ويمشي بخطى متثاقلة
يود الوصول إلى كوخه المغبر بالدخان
5 وعندما أنهكه الجهد والتعب
وضع حمله وبدأ يفكر في مأساته.
ما كان حظه من السعادة منذ ولادته؟
وهل هناك من هو أفقر منه في هذه الأرض؟
لا يجد ما يأكله أحيانًا، ولا راحة.
10 زوجته وأطفاله والجنود والضرائب والدائنون والعمل الشاق
كلها أثقلت كاهله.
ونادى على الموت، فجاءه في الحال
وطلب منه ما يريد.

(52) كاد ليو سبيتزر أن يكون من القلائل الذين وقفوا في وجه هذا التقليد.

15 «فقال له طلبتك لتساعدني على تنزيل هذا الحطب، ولن تتردد في ذلك»
لقد عالجه الموت من الأمراض
ولكن علينا ألا نترك مكاننا قبل الختم:
20 العذاب أهون من الموت، ذاك هو شعار الناس جميعًا.

ما يسهل عمل المؤول في حكايات لافونتين هو إرساليته الصريحة. فهذه الإرسالية تتخذ شكل موضوع ضمني مفضل: يجب أن نفضل (العذاب أهون من الموت) الواقعي (نتحرك حيث نحن). وما يسند هذه الإرسالية هو حجاج قياسي: مَثَل. فالحكاية ذاتها يمكن عدُّها موضوعًا شكليًّا للمثل. فهي تبدأ بتقديم البطل؛ ويستند اختيار هذا الأخير إلى موضوع ضمني للزائد/الناقص. فالشيخ العجوز هو الذي سيعمر قليلًا في الحياة؛ وإذا كان متشبثًا بالحياة مع ذلك، فإن الآخرين، الأقل فقرًا منه والأصغر منه سنًا، متشبثون بها هم أيضًا. يتضمن الوصف في الأبيات الأربعة الأولى حججًا تلميحية، كما هي الفقرة الخاصة بفيرجيل المشار إليها أعلاه؛ فالألفاظ: يئن، غير ثقيل، مدخن، هي أدلة مستترة على الحالة المزرية التي كان عليها الحطاب.

أما الحجج الفيزيقية الحاضرة في الوصف، فإنها ستدعم بعناصر، ببداية مونولوج داخلي موجود في الأبيات 7-12. يشكل هذا المونولوج موضوعًا شكليًّا للتعداد[53]. فالعناصر المشار إليها تحتوي من جديد على أدلة تلميحية («زوجته شرسة»، «أطفاله كثيرون»، «مصدر إنفاق» إلخ). وتشكل الفقرتان الوصفيتان بطبيعة الحال موضوعًا تشاكليًّا: التوافق حاضر بسرعة. فبفضل السمات المشار إليها أعلاه، سيتفق الجميع على

(53) المصطلحية تشكو من عدم الدقة فالبيت 6 يتضمن اللفظ «أساه» الذي حُدد بعد ذلك من خلال تقسيم إلى ستة أجزاء أو من خلال تعداد ذاتي (حسب مظاهر حياة الشخصية).

عدِّ الحطاب رجلًا فقيرًا وبائسًا. وفي الأخير، على مستوى عمل التحرير، أي العبارة، يمكن القول إن الفقرة الثانية هي محسن من أجل التضخيم (يكثر الشاعر من التفاصيل من أجل الإقناع) وأن الفقرتين تشكلان معًا وصفًا للأخلاق والعادات (ethopée)[54].

تشكل الاثنا عشر بيتًا الأولى تناقضًا مع الأبيات الأربعة اللاحقة، أي مع الأزمة والحل السريع للمحكي. ويمكن الإحاطة من جديد بهذا التناقض على المستوى البلاغي، بوصفه موضوعًا ضمنيًّا للكم في مقابل الكيف (زائد/ ناقص). وفي العموم هناك تفضيل للكثير على القليل. لقد أقنعت كمية التفاصيل حول بؤس الحطاب القارئ. ومع ذلك، فالحجاج هنا، حسب الكم، ينقلب لكي يصبح حجاجًا حسب الكيف: يجب تفضيل ما يعبر عنه بكلمات قليلة، أي ما هو نادر، ويمتلك ثمنًا استثنائيًّا، يجب أن نفضل الحياة على الموت. ويمكن تأويل هذا الانقلاب المفاجئ بوصفه علامة على السخرية: إن القارئ مدعو إلى الانتقال من الحزن إلى الفرح.

ويبقى أن نعرف مع ماذا تتطابق هذه الحكاية. أعتقد أننا هنا في حضرة وضعية قضائية. فمن المفروض أن يحكم القارئ على الحطاب ويحكم على نفسه. وتستند المحاكمة، كما هو الأمر دائمًا، إلى السرد. فالمحكي بضمير الغائب، والإرسالية تتضمن اسمًا بضمير المتكلم الجماعي، أي إن الحكاية تتوجه مباشرة إلى القارئ بدون أي توسط. فهذا ليس مدعوًّا إلى الفعل -كما هي الحال في وضعية استشارية- بل إلى التعرف.

مثالي الثاني مأخوذ من بالي لتيوفيل دو فيو Theophile de Viau «أمراء قبرص»، التي مُثلت رقصًا في البلاط سنة 1617:

---

(54) وحسب فونتيني يتعلق الأمر بمحسن فكري «موضوعه هو الأخلاقيات والمزاج والعيوب والفضائل والذكاء والمثالب وفي الأخير الخصائص الأخلاقية السيئة أو الجيدة لشخصية واقعية أو خيالية» *les figures du discours Paris Flammarion* 1968, p427 .

ارتبط حبنا الجارف بالأمواج
فإله البحر يأتي ليداعبنا
الريح معتدلة والأمواج هادئة
في كل الأمكنة التي نمر بها
5 والنجوم مطواعة لقدرنا
والعواصف لا تقلق بحارتنا
ولا يقترب الطائر البحري من شراعنا
ولا يضع أفراخنا فريسة للموج
كان محيطنا البحري هادئًا كمياه الفرات
10 فالباكتول والتاغو أقل غنى منه
فلا أحد هنا يخاف من القرصان
ولا أحد يشعر في هذا الهدوء بالملل
ففي مناخ سعيد بعيدًا عن الضوضاء والرعد
نقضي أيامنا الجميلة
15 وهنا لا ترغب العين في رؤية اليابسة
ولا أحد يمد رأسه إلى السماء
جمال رائع عند من ابتسم له الحب
فلتشعروا معنا بهذا القدر الجميل
وسنقول دائمًا: قليلة هي المراكب
20 التي كانت محملة بهذه الغنيمة النادرة

يدعو البحارة الإلهات للصعود إلى باخرتهم؛ يتعلق الأمر بمجاز دال على السلم المنشود والعودة إلى المتعة. وتشترط الدعوة استراتيجية قوامها الإغراء. سيكون السفر في البحر هنا هادئًا وبريئًا، هو الذي يقدم عادة بوصفه خطرًا: الأمواج هادئة وستكون النجوم مواتية، ولا وجود لقرصان.

إن الوضعية من طبيعة استشارية، وذلك لأن النص يتوجه إلى متلقٍ ضمني («جمال رائع») مطلوب منه اتخاذ قرار. في حكاية لافونتين، يدعو الموضوع الضمني للواقعي المتلقي إلى أن يكون قاضيًا. وهنا، وبفضل موضوع ضمني للممكن، يكون المتلقي مدعوًّا إلى أن يقرر، أي أن ينخرط من أجل المستقبل. ومع ذلك، فإن القيمة الاستعارية عند المتفرج القديم والقارئ الحالي تنتصر للمعنى الملموس، وسيكون مغريًّا عدّ لعبة البحارة دعوة إلى السلم، وعد هذا الجزء مديحًا له. ينحاز الاستشاري إلى الاحتفالي. لا يراهن الموضوع التشاكلي للوصف المتضمن في المقاطع الأربعة الأولى على توافق في مستوى الواقعي، ولكن على توافق على مستوى الرغبة الجماعية، على ممكن. إن الوصف هو أساس الموضوع الضمني للزائد/ناقص (هنا: تفضيل، إذن قيمة إقناعية للكيف). وبالإضافة إلى ذلك، يمكن أن يعد، مرة أخرى، موضوعا شكليًا للتعريف/التقسيم ومحسنًا للتضخيم.

المثال الثالث والأخير هو مونولوغ كيلوباترا التي قررت قتل ابنيها، لأنهما عشقا غريمتها الشابة رودوغين (الفصل الخامس، المشهد الأول):

وأخيرًا وبفضل الآلهة لم يعد لدي أعداء.
فموت سيلوكيس حقق انتقامي
ظله في انتظار رودوغين وأخيه
1500 يمكن أن يعيده إلى أبيه
أحدهما يتبع الآخر عن قرب وقد هيأت كل شيء
لكي أجمع بين ما فرقته من قبل
آه أنت الذي لا ينتظر سوى الزفاف
لكي تلقي بين رجلي خصمي
1505 ومن خلال ذلك يسير عاشقان نحو قدرهما الموحد

الوصول إلى الزفاف والعرش والموت
أيها السم هل تعرف كيف تعيد لي تاجي؟
لقد خدمني السيف فهل تفعل ذلك أنت أيضًا؟
هل ستكون وفيًا لي؟ وأنت ماذا تريد مني؟
1510 عودة بليدة لفضيلة حمقاء.
حنان خطير ومزعج أيضًا
لا أريد ولدًا من زواج رودوغين
ولا ترى فيه بقايا دمي
فإذ انتزعني من العرش ووضعني خارجه
1515 هناك الدم الجاحد لزوج خائن
سليل شعلة مجرمة نحوي
يحب عدوي وسيموت مثله
لكي أسقطها سأقطع سندها
سأحفر تحت أقدامي هاوية
1520 آإن أنا توقفت عند نصف الجريمة
وأنا أجعل منك ملكي فلكي لا تتجاهلني
وأن تتركني أنتقم من أبي وأخي
فمن ينفذ نصف جريمة، فإنه يسير نحو هلاكه
يجب أن نتوج حقدنا أو إدانته
1525 سيكون الشعب وفيًا لأسياده الجدد
من دمي الملوث سأسقي قبورهم
فليجدني البارثيون[55] المنتقمون بدون سلاح
ولتساو السماء بين عذاباتنا

(55) إشارة إلى الإمبراطورية البارثية التي حكمت إيران l'empire Parthe(المترجم).

أيها العرش لا يمكن أن أتخلّى عنك
1530 بصعقة رعد أفضل أن أخرج منه
من الأحسن أن أستحق المصير الأغرب
أن تسقط فوقي السماء، ولكن عليَّ أن أنتقم
سأحصل على ضربة من وجه مرتاح
من السكينة أن يموت المرء جنب أعدائه
1535 وبأي قسوة سيحاسبني القدر
فإني سأخسر أقل إن أنا مت على أن أحيا خاضعة.

إن المونولوغ الدرامي هو في الغالب محاولة للإقناع الذاتي؛ إنه يندرج، استنادًا إلى ذلك، ضمن وضعية استشارية. فالباث والمتلقي يوجدان كما هي الحال عند فيو، داخل النص، ولكنهما يشكلان هنا شخصية واحدة.

تريد الملكة إقناع نفسها بضرورة قتل أنتيشوس، الابن الذي كان ما زال حيًّا، رغم فظاعة نتائج ذلك. يكمن سخط كليوباترا في اختيارها لموضوع ضمني لغير الواقعي: إنها تتبنى لنفسها (الباث والمتلقي) حقلًا للتوافق، رفض الحنان والموت والجريمة. ولكي تستبطن هذا السخط، فإنها تستخدم خمس مرات محسن المناجاة: إنها تتوجه تباعًا إلى زوجها المقتول (الأبيات 1501-1502) وتتوجه إلى السم (الأبيات 1503-1509) ثم إلى الفضيلة (الأبيات 1509-1511) وإلى أنتيشيوس (1515-1517) وتتوجه أخيرًا إلى العرش (1529). تُسند هذا المحسن الفكري، في بعض الأماكن، تساؤلاتٌ واستفهاماتٌ: إنها هنا، حسب الكتاب المدرسي، محسنات تستثير الانفعالات.

تشكل المناجاة سلسلة من الاستراتيجيات تهرب من الكرونولوجيا: هناك الزوج في البداية، فهو مصدر كل الشرور، أما المناجاة الثانية فتدرج أدوات

مساعدة (السيف والسم)، وفي الثالثة تُعين العائق الذي يجب دحضه لكي تستعد لمواجهة الخصم الذي يجب القضاء عليه (المناجاة الرابعة) في أفق الغاية النهائية (المناجاة الخامسة: «العرش، لا أستطيع التخلي عنك»). فمن أجل التسلح ضد الفضيلة، تستعين الملكة بموضوع شكلي للتعريف الذي يتخذ شكل محسن أطروحة مضادة: « لا أريد أن يكون ابني هو زوج رودوغين).

يتجلى الطابع الاستشاري لهذا المقطع وصعوبة الاقتناع بالاستمرار في درب المثالب، من خلال حضور الموضوعات الصريحة: «الذي لا يمضي بانتقامه إلى النهاية يسير نحو الهاوية» (البيت 1523) و«من السكينة أن يموت المرء بعد التخلص من أعدائه» (البيت 1534) كلها حكم. ولنشر في النهاية إلى استعمال المحسن الأطروحة النقيض (البيت 1502 الممزوج بالسخرية، إنه محسن آخر، البيت 1517) الذي له قيمة ثقافية وعاطفية في الوقت ذاته.

لا يمكن للتحليل البلاغي أن يكتفي بدراسة الإرسالية والموضوعات والمحسنات. فالمحسنات خاصة، ليس لها فقط آثار عقلانية، إنها، بالإضافة إلى ذلك، تستثير الانفعالات أيضًا. وتولي الكتب المدرسية التقليدية، استنادًا إلى أرسطو، موقعًا هامًا لدراسة الأهواء: لقد كانت البلاغة القديمة هي أساس السيكولوجيا الحديثة. فخطيب المستقبل يتعلم كيف يتعرف الأعراض ويميز بينها، ويتعرف تجليات مختلف الانفعالات والتحكم فيها بحكمة. إنه يختار الأثر الذي يود الحصول عليه حسب المقامات؛ في خطاب احتفالي للمديح يريد استثارة الإعجاب، أما في خطاب قضائي حيث يدافع عن متهم، فإنه يحث المحكمة على الشفقة.

يصف الكاتب الكلاسيكي الذي يتمتع بتكوين بلاغي صلب الانفعالات بدراية ويقيم، بفضلها، موضوعات تشاكلية. وعليه أن يميز بعد ذلك، في النصوص السردية، أي في كل النصوص الملحمية، والدرامية والروائية إلخ، التي تستعين بأكثر من شخصية، بين الانفعالات، أي الانفعالات التي من المفروض أن تحس بها الشخصيات تجاه بعضها، والانفعالات التي يجب استثارتها في نفسية الشخصيات الفعلية، أي تجاه الجمهور. إنه يعرف الفئة الأولى بفضل البلاغة، وقد سبق أن رأينا ذلك: ويتعلم «قواعد» الفئة الثانية عبر الشعرية، على عكس الأولى. إنها تختصر كالتالي: يجب أن تستثير النصوص الملحمية الإعجاب، وتستثير النصوص الدرامية هذا الخليط الرائع من الخوف والشفقة الذي يؤدي إلى التطهير.

تقف الشعرية الأرسطية كما وصلتنا، عند حدود دراسة هذين النوعين الكبيرين؛ ولا يبدو أن بإمكاننا وبشكل أوتوماتيكي، افتراض هذين النوعين من الآثار العاطفية في كل نص أدبي. حينها ستطرح النصوص الثلاثة التي قمنا بدراستها مشكلًا. فمقطع فيوليس ملحميًا بالتدقيق، ومع ذلك يستثير في المقام الأول الإعجاب. أما حكاية لافونتين، فإنها توجد خارج الثنائية الأرسطية كليًا، فهي ليست ملحمية وليست تراجيدية: فالسخرية التي يمكن الإحاطة بها قد تجعلها كوميدية؟ وكيفما كان الحال، فإن الشفقة ليست هي الانفعال المنشود. أما المونولوغ التراجيدي فيقدم لنا حالة مركبة: يستثير موقف الملكة مشاعر الخوف بل والشفقة والإعجاب أيضًا، إذا صدقنا كورناي. «فكل هذه الجرائم تكون مصحوبة، بعظمة الروح التي لها شيء سامٍ، وفي الوقت ذاته نكره أفعالها، ونُعجب بالمصدر الذي تنبعث منه»، كما كتب في دراسته لهذه المسرحية. يجب، بطبيعة الحال، أن نعطي لهذا اللفظ المعنى الموجود في «قول في الأهواء» عند ديكارت: اندهاش مفاجئ أمام شيء استثنائي، دون أي إيحاء أخلاقي.

يكشف التحليل البلاغي الذي يستند إلى الموضوعات عن حقل التطابق بين المؤلف وجمهوره: إن التوافق صريح في موضوع مكروه واقعي وسعادة ممكنة، يشتغل المتخيل الجماعي دون شك وفق العلامات المشار إليها، ويُمَكِّن التحليل في الوقت ذاته من تبين ما ينفلت من التوافق: غضب رودوغين الذي يراهن على اللاواقعي.

وبصفة عامة، فإن التحليل البلاغي للنصوص يقف عند حقلين: حقل الأدب السابق على الرومانسية[56]، وحقل النصوص الخطابية الحديثة، بخاصة الفصاحة السياسية منها؛ وقد اعتاد الناس في الجامعات الأمريكية دراسة الطرق البلاغية التي يستعملها رجال السياسة عندهم، من لينكولن إلى كينيدي وريغان. (في أحسن الحالات يتعلق الأمر بدرس في المدنية الوطنية وبوعي نقدي تجاه إمكانات التضليل). وما ينقص مع ذلك، هو تحليل بلاغي للنصوص الأدبية الحديثة. ومن المؤكد أن دراسة الطرق التي تنطلق من السجلات الإقناعية عند بالزاك ولورياممون أوروب غربي، هي أكثر صعوبة من دراستها عند كورناي أو لافونتين. فمن جهة، يستخدم المؤلفون الحديثون أنواعًا جديدة، أشكالًا أدبية هم من أسهم في ابتكارها، وليس من حق البلاغة التقليدية تجاهلها، ومن جهة ثانية يتوجه هؤلاء المؤلفون إلى جمهور أكثر تجانسًا ويشيرون عليه بأشياء (واقع) إما جرى تجاهلها قديمًا، وإما لم تكن جديرة في تصورهم بأن تكون ضمن عمل أدبي.

وعلى الرغم من هذه التحولات العميقة، فأنا متأكد أن دراسة من هذا النوع ليست ممكنة فقط، بل مستحبة أيضًا: سيكون العلاج الوحيد لأزمة تاريخ الأدب التي يتحدث الناس عنها منذ عشرين سنة هو تاريخ للأشكال،

(56) نستحضر هنا مثلًا أعمال Miriam Joseph و Hekrich F Plett أو Brian Vickers وهي تهتم جميعها بالأدب الإنجليزي في عصر النهضة.

وليس تاريخًا للمؤلفين[57]. والحال أنه إذا كان تاريخ من هذا النوع يريد تجاوز مستوى الجرد، أي تعداد للأنواع فحسب، فعليه أن يستفيد من التحليل البلاغي للنصوص الذي يكمن بالضبط في تجاوز هذا المستوى والكشف عن الاشتغال الاجتماعي والسيكولوجي للأشكال.

ذلك أن الأدب وتاريخه قابلان لأن يتخذا شكلًا بلاغيًا. وسيكون الأمر حكمًا مسبقًا إذا حاولنا إقامة فصل جذري بين النصوص «المفيدة» وبين النصوص الجمالية. إن شعار استقلالية العمل الجمالي، وهو شعار شهير منذ تيوفيل غوتيي إلى الشكلانيين الروس، هو وهم. فكل نص هو حوار مقنَّع ونحن نعرف، فضلًا عن ذلك، أن أحد أكبر مصدري تاريخ الأدب هو الفصاحة. يجب أن ننظر إلى تاريخ الأدب بوصفه الطمس الناجح لأصوله، لا بوصفه رغبة في حرمانه التدريجي من الطابع البلاغي.

إنه ناجح نسبيًا، ذلك أن الوهم الواقعي للتفصيل ضلل، لمدة تقارب القرن، الكثير من الناس ودفعهم إلى القول إن الأدب وُجد لكي يعين، لكي يصف، لكي نتعرف من خلاله العالم أونكشف عنه، وليس من أجل الإبلاغ. ولكن البلاغة كانت حاضرة حتى في الأنواع التي أهملتها الكتب المدرسية في البلاغة والشعرية من قبيل الرواية. فقضية الإرسالية والموضوعات والمحسنات يمكن أن تطرح بشأن «أميرة كليف» وبشأن «الأمل». ذلك أن الرواية يمكن أن تكون أيضًا موضوعًا لدراسة بلاغية، كما هو الشأن مع القصيدة الغنائية والتراجيديا. فالأسئلة التي يطرحها النقد على نفسه عامة في موضوع الشخصيات الروائية هي في الغالب من طبيعة بلاغية –ويذكرنا جون بول سيرمون Jean. Paul Sermon بذلك بخصوص ماريفو وبريفو-:

---

(57) انظر في هذا الصدد مقالي:
Pour une histoire intertextuelle de la littérature , in Degré XII 39-40 1985

«هل كانت ماريان كثيرة الحساب؟ هل يستطيع الفلاح قول الحقيقة؟ هل يمكن أن نتهم لوغريو بالانحياز وفقدان البصيرة؟ هل يمكن أن نصدق السفير فيما قاله عن اليونان الحديثة؟»[58]. بل هناك أيضًا تقليد، إن لم يكن نوعًا فرعيًا، داخل النوع الروائي يمكن أن نطلق عليه الرواية البلاغية؛ وهذا أمر مفارق، ذلك أن الأنواع السردية تتقابل في الظاهر مع الأنواع الحجاجية. أريد من وراء ذلك أن أحدد الروايات التي يقيم الخطاب داخلها علاقات مكثفة ومفضلة مع السرد: لا تُقدم الأفعال مباشرة إلى القارئ، بل من خلال محكيات ترويها الشخصيات، كما هو الشأن في أغلب الحالات في les Ethiopiques* لـ هليودور، الرواية الكبيرة القديمة التي دشنت القيم الحضارية للرواية الغربية؛ أو أيضًا تتخذ الأفعال شكل خطاب، فالحبكة لا تتقدم إلا إذا تكلمت الشخصيات، كما هي الحال في «ضلال القلب والذهن» لكريبيون الابن Crébillon fils، ذلك العمل الكبير في خطابة مقَنَّعة حيث التبادل الطويل للحديث يوجد في الواجهة أو يمتد إلى الصفحة ما قبل النهائية، فلا شيء يحدث خارج الكلمات؛ وأخيرًا تتحول الأفعال إلى مغامرة لغوية خالصة، كما هي الحال في «المهذار» لدو فوري Des Forets[59].

وبالمثل يمكن أن نفكر، وفق هذا المنظور، في كل الروايات-المونولوغات، تلك الروايات بضمير المتكلم التي تشكل اعترافات (خيالية)، كما هي الحال مع «أدولف» أو «السقوط». فمن الأفعال التي تدعي الواقعية ولكنها مروية،

(58) Jean Paul Serma : Rhétorique et roman au XVIII siècle, Oxford Voltaire Fondation 1985 p.1

(*) الإيتيوبيك les Ethiopiques هي رواية إغريقية لـ هيليودور d'Héliodore d'Émèse (القرن الثالث أو الرابع الميلادي) وهي رواية موزعة على عشرة كتب (المترجم).

(59) قد تحيل جملتي على التأويل الذي يعطيه موريس بلانشو لهذه الرواية في مقدمته الشهيرة. فالنقد الذي قام به إيف بونفوا الذي عثر في هذا النص على آثار «عالم باعتباره حضورًا» لا يقصي مع ذلك الطابع والتأويل البلاغي له.

إلى الأفعال التي ليست سوى لغة لا تدين بوجودها (المكتوب) سوى إلى تشاكلات سوسيولسانية، يتشكل تاريخ بلاغي كبير للرواية التي تتلمس بداياتها. من الشيء المقول بالكلمة إلى الشيء اللفظي، يا له من تطور كبير للإرادة في التسمية والتبليغ.

أحيل على حالة الرواية، لأن هذا النوع كان، لمدة قرون، يستفز المنظرين، ويستعصي على محاولاتهم في التصنيف والتعريف. ولكن تاريخًا بلاغيًا للأدب يفرض نفسه بصفة عامة بمجرد أن ننظر إلى البلاغة والتواصل بوصفهما قيمتين ثابتتين في كل الحضارات[60].

(60) إن قصة من هذا النوع عليها أن تأخذ في الحسبان لكي تكون وفية لكل التعقيد الذي يتميز به التقليد البلاغي. الأبحاث حول التاريخ الثقافي والسياسي والديني للفصاحة كأبحاث
Marc Fumaroli / l'âge de l'éloquence , Genève Droz 1979.

3

المحكي

الصنعة والمعرفة

لاحظنا في الفصل السابق أن أحد مصدري التاريخ الأدبي هو « الفصاحة»، ونضيف الآن مصدرًا آخر لذلك هو المحكي. والأمر يتعلق هنا بالحكايات الكثيرة والأساطير الموغلة في القدم والنوادر التي تتداولها الألسن وتُنقل شفهيًّا في كل بقاع العالم. ففي جميع هذه البقاع، كانت الشفهية سابقة على الكتابة. ومع ذلك، فإن التناظريتوقف عند هذا الحد. ذلك أن الخطاب الشفهي، سواء أكان عفويًّا أم مقصودًا ومحفوظًا عن ظهر قلب، هو واقعة فردية، أما المحكي، عندما يُروى، فإنه يتكرر: إنه يستند إلى تشكلات موغلة في القدم.

إن المحكي هو دون شك مقولة نصية أقدم من الخطاب؛ إنه سابق عليه، كما أن الشعر سابق على النثر أيضًا[1]. فالمحكي، مثله مثل الشعر، يخضع لإكراهات هي أقوى من إكراهات النثر الحجاجي، لذلك تبدو لنا طبيعية. وفي الواقع، فإن المحكي هو شكل متطور واصطناعي في التواصل، ولكن الإنسان ابتدعه لنفسه منذ فترة قديمة لدرجة أنه نسي طبيعته الحقيقية.

(1) انظر مقالنا:
«prose» in Yves Bonnefoy, *dictionnaire des poétiques*, Flammarion 1989.

فقد كانت الخبرة عند الشعوب البدائية تُنقل عبر الصوت السردي، وهو ما يُضفي على المحكي طابعًا مقدسًا. ولكن، وفي اللحظة التي ينفصل فيها جزء من الخبرة، ذاك الذي نصفه بالعلمي، لكي يبحث عن لغة أخرى، فإنه يفقد قيمته الأصلية ويصبح شيئًا بسيطًا، كما حدث ذلك في الحضارة الغربية: فالمعرفة التي كان حاملًا لها في السابق فقدت هي الأخرى من قيمتها، فالحكايات والنوادر لا تنقل اليوم معرفة علمية لها علاقة بالحقيقة، إنها في أحسن الحالات تجربة معيشة لها علاقة بالواقع. وقد أسهم هذا التبخيس، الذي عانت منه الآداب في ميدان الأشكال السردية[2]، في الطمس النهائي للطابع الاصطناعي للمحكي: ولأنه ينتمي إلى الشعب، فلن يكون إلا طبيعيًّا. وقد كان النقد الأدبي الكلاسيكي يود إهمال الأنواع السردية في النثر: فلا وجود للقصة في هذا النقد، وظل يعدّ الرواية، إلى حدود القرن 18، برغم قيمة هوليودور Heliodore وسيرفنتيس Cervantès وأورفي Urfé، وبرغم المحاولات الحثيثة لجعلها «بشكل نبيل» «ملحمة نثرية»، نوعًا بسيطًا لا يمكن أن يروق سوى « الخادمات»[3].

وإذا كنا نعاين منذ فترة قصيرة إعادة الاعتبار إلى المحكي، فإن ذلك يعود إلى أننا توقفنا عن النظر إليه بوصفه أداة للتسلية؛ فالمحكي مثله مثل أي نص آخر، يشتغل حقيقة بوصفه أداة للتواصل تُمكن من الإقناع ومن نقل المعرفة. وهو ما يعني أن المحكي يمكن، ويجب، أن يوضع ضمن سياق، كما يحدث ذلك مع الخطاب. فوضعية ما تقتضي استشارة، وأخرى

---

(2) أنقذت الأشكال السردية التي تحولت إلى نظم لما تحتويه من شعر.

(3) cf George May : Le dilemme du roman au XVIII siècle , Yale University Press 1963

ومقالي:

La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français du XVII siècle , in Studies on Voltaire pp. 7-18

تتطلب حكاية خرافية أو نادرة. وما أنسانا هذه الحقيقة، هو أن الشعرية، التي تدرس النصوص الأدبية وحدها، لم تكن قد طورت أي دراسة معادلة لتلك التي تبلورت في البلاغة في أنواعها الثلاثة: الاستشارية والقضائية والاحتفالية، وكانت تعين جميعها ثلاث وضعيات ملموسة نسبيًّا، ولكن يبدو أن الشعريين والإتنواجتماعيين لم يقوموا ببلورة شيء شبيه بهذا يكون خاصًّا بالمحكي، ويكون قابلًا للتعميم أيضًا. ومع ذلك، فإن العمل على تمييز وضعيات سردية سيظل مهمة بالغة الصعوبة؛ فإحدى صنائع المحكي هي إخفاء مقاصده، إنه لا يتضمن تلميحات من طبيعة تداولية. فالخطاب يتوجه صراحة إلى شخص ما، أما المحكي فيتجاهل في شكله ذاك الذي يتوجه إليه: إنه يستدرجه في واقع الأمر.

إن إعادة الاعتبار الحديثة للمحكي هي ظاهرة مركبة[4]. فقد بلورت الرومانسية حركة مزدوجة عميقة الدلالة: من جهة بدأت تبحث عن محكيات شعبية من العالم كله تمكنها -كما فعلت ذلك مع تخصصات أخرى من قبيل الموسيقى والإيتيمولوجيا- من العودة إلى الجذور، إلى ما يشكل العمق المشترك للحضارة الإنسانية، ومن جهة ثانية، أعلنت أن الرواية، في الطرف القصي من التاريخ السردي للعالم، هي الذروة، الشكل الأدبي الأكثر غنى؛ وهو الذي يعبر، تبعًا لذلك، عن الحياة الحديثة- ونحن نستحضر هنا حالتي نوفاليس Novalis وفريديريك شليجل Frederich Schlegel-. ولنضف مع ذلك، أن هذا التصور الكلياني للرواية، الذي كان يبشر بتصور باختين، لم يقبل به جميع الناس. والتصور الذي سينتصر هو التصور المتشائم والساخر لهيجل أو لوكاتش اللذين جعلا من الرواية أداة نقدية في مجتمع تخلت عنه الآلهة. وسيصبح المحكي الروائي حينها

(4) انظر في هذا الخصوص ملخص:

PWM De mailler «Weten en vertellen te vertellen».

حاملًا لمعرفة نقدية تخلق مسافة تفصل القارئ عما يقرأ، لا حاملًا لمعرفة مشتركة يقبلها ويتقاسمها معه. إن أطروحات روني جيرار اللاحقة هي التي جعلت الناس ينظرون من جديد إلى المحكي الروائي- حتى ذاك الذي يصنف ضمن «الواقعية النقدية» العزيزة على لوكاتش- بوصفه حاملًا لخبرة، إنها نقدية بالتأكيد، ولكنها مشتركة.

وفي هذه الشروط، لن يكون غريبًا تسجيل أن إعادة الاعتبار للمحكي ستبدأ في الطرف القصي الآخر، أي عند الفولكلوريين[5]. فعلى خطى الرومانسيين، حاول الإتنولوجيون من مدرسة فينلندا، إعادة بناء التراتبية الهرمية للحكايات على أمل استعادة الأصل الأول لكل المحكيات[6] - تمامًا كما فعل بعض اللسانيين الرومانسيين الذين أمِلوا استعادة لغة آدم، وذلك من خلال العودة إلى الألسنة الميتة والحية. إن البحث عن هذه الوحدة هو ما ميز عمل الناقد الكبير من مدرسة فنلندا، فلادمير بروب؛ لقد حلت الوحدة الأفقية عنده محل الوحدة العمودية، أي من خلال المتطلبات الأكثر جذرية الكامنة في افتراض وجود وحدة أساسية للعالم السردي: لا وجود في العالم، في كل مكان وزمان، سوى لمحكي واحد[7]. لم يكن لهذا الطموح الرائع أن يتحقق إلا ببعض التضحيات، فالوحدة لن تُصبح مرئية إلا في مستوى عال جدًّا من التجريد. وتبعًا لذلك، كان مفروضًا على الشكلانيين المتشددين التخلي عن دراسة المعنى. لقد كان على المحكيات البدائية العزيزة على

(5) أحيل على مقالي:
Le conte des fées et la théorie littéraire « in Mélanges à la mémoire de Franco Simoné , Genève Slaktine 1984 vol Iv pp.555-569

(6) المثال الكلاسيكي لهذا النوع من البرهنة الأنيقة التي لاقت نجاحًا كبيرًا في تلك المرحلة، والتي لا تقنع اليوم أحدًا هو الدراسة التي قدمها Stith Thompson حول الحكاية الأمريكية للزوج – نجمة.

(7) سيلاحظ القارئ الحذق أنني أختصر كثيرًا، فبروب كان قد أعلن مرارًا أن ملاحظاته لا تنطبق سوى على الحكاية العجيبة الروسية، ولا يمكن تعميمها.

الفولكلوريين الأوائل أن تكون حاملة لمعلومات حول نمط تفكير الإنسانية الأولى ونمط ممارساتها. فالوصول إلى المحكي الأول معناه الوصول إلى المعنى الأصلي. وفي المقابل، فإن المحكي الوحيد عند بعض البنيويين لا يحيل على أي شيء، إنه بنية بلا معنى.

يجب القول إن هذه الراديكالية المجردة ليست عامة عند كل التيارات البنيوية إلا في شكل محاولة أبدية: فجميعهم يقبلون بوجود حد أدنى من تدليل للبنيات، تودوروف وداندیس وكريماص، بل وحتى أشدهم «تجريدًا»، كلود بريموند، يقبل بذلك: فحدود من قبيل توازن/لاتوازن، محظور/ خرق للمحظور، تحسن/تدهور، لا يمكن أن تُستعمل، حتى في حالتها التجريدية، دون انخراط دلالي وسياقي. فبمجرد أن تتلقى البنيات، بهذا الشكل أو ذاك، حدًّا أدنى من الدلالة، فإننا لا يمكن أن نفترض وحدة كل محكيات العالم دون أن نقبل مسبقًا ببعض كونيات السلوك الإنساني. بصيغة أخرى، إن الثقافة تهيمن على الطبيعة، والتدليل يحد من مدى النظرية: إن قواعد السرد ليست صحيحة إلا داخل مجموعة ثقافية ما.

ومن بين هذه المقاربات البنيوية هناك واحدة لا يُمكن اتهامها بتجاهل للمعنى: يتعلق الأمر بمقاربة كريماص، وخاصة تلك التي بلورها تلامذته في مدينة ليون الفرنسية[8]. فالتحليل الكريماصي الذي يُميز في كل محكي بين أربعة مكونات هي التحريك والأهلية والإنجاز والجزاء، لا يقتضي كثافة دلالية فقط، فالمكونات الأربعة ترتبط فيما بينها بعلاقات متينة، بل عليه أيضًا أن يُدمج في النسق عنصر قيمة من خلال خلق مكون الجزاء: إن المعنى هو حاصل حكم، ويرسم المحكي قبل نهايته خطًّا يتلقفه القارئ بعد ذلك.

(8) انظر خاصة:

groupe d'Entreverne : Analyse sémiotique des textes, Presse universitaire de Lyon 1979/

إن الجزاء هو أصل الحكم الذي يقوم به القارئ. ويبدو لي، تبعًا لذلك، أن المنهج الكريماصي لا يصدق عليه النقد الذي وُجه للأبحاث البنيوية في الدراسة الجميلة التي أنجزتها جانيت سمار Janet L Smarr: فعندما «يُصدر القارئ حكمًا، فإن هذا الحكم لا ينصب على التركيب، بل على القيم التي تحدد الحبكة. ذلك أن القراء يبحثون في التخييل عن أسئلة تخص العالم (...) وأهمية هذه الأسئلة تسهم في تحديد أهمية القارئ في الحبكة، ولكنها تُسهم أيضًا في تعرف هذه الحبكة بوصفها كذلك»[9]. وهذا معناه أن الحبكة السردية تتشكل بفضل حكم القيمة، إنها جزء منه.

وتُختصر الدراسة البنيوية للمحكي في الغالب في الحبكة؛ فعوض أن يُخضع النقدُ النصَّ السرديَّ للتحليل، فإنه لا يهتم سوى بمقطع من الأحداث الممثلة لفظيًّا. ويجد البحث البنيوي نفسه هنا أمام مشكلتين كبيرتين ومتكاملتين. فإذا انصبَّ البحث فقط على الحبكة، فإنه سيهمل بالضرورة جزءًا من النص، أي الفقرات غير السردية؛ ولكن أين نضع العنصر غير السردي في محكي ما، هل هناك حقًّا عناصر غير سردية؟ هل بإمكان المحكي أن يتضمن عناصر لا تكترث لاشتغاله أو معادية له؟

لقد ميز كل من لابوف Labov وفاليتزكي Valetzky، في دراسة شهيرة، بين الفقرات المتحركة والفقرات القارة (= الحبكة بحصر المعنى) في بعض المحكيات الشفهية، التي تتميز بنوع من العفوية. بيد أن القضية تكمن في معرفة مدى إمكان نقل هذه النتائج إلى ميدان المحكيات المحددة بوضعيات -أي مروية ضمن ظروف ووفق شروط اجتماعية محددة- كما هي حال الحكاية الخرافية أو المحكيات المكتوبة: إن حركية بعض الجمل داخل محكي ما هي علامة على الشفهية، ولا تمكن من التمييز بين الحبكة حصريًّا،

(9) Some considerations on the nature of plot, in *poetics* 8 (1979) p.340

وبين الجمل التي لها قيمة وصفية فقط، أو أسلوبية أو حشوية[10].

فإذا كان التمييز الدقيق بين الجمل ذات الطابع السردي وبين الجمل الأخرى من المحكي يبدو إشكاليًا، فإن البحث البنيوي يكون مضطرًا إلى الاستعانة بملخص، من أجل « تقطير» الحبكة. إن « النحو السردي» الذي يصف التتالي المنتظم للمقاطع داخل متن ما -الحكايات العجيبة الروسية، قصص الديكاميرون إلخ- ينصبُّ بالضرورة على ملخصات يقدمها النقاد الذين يودون بلورة هذا النوع من النحو، لا على نصوص تامة. إن هذا الملخص ليس موضوعيًا، فلا وجود لحبكة خالصة ومطلقة: «فكلما حاولنا قطعًا وتقليمًا ونزعًا والكشف عن... فإننا نفعل ذلك استنادًا إلى أحكام مسبقة»، كما كتبت ذلك باربارا هيرنستاين سميث Barbara Herrnstein Smith في نقد عنيف لمواقف البنيويين التقليديين -بريموند Bremond وشاتمان Chatman خاصة- وقد أضافت أنها لا ترى أي اختلاف مبدئي بين الترجمة والإعداد من جهة، وبين الملخصات والتأويلات التي يقدمها نقاد الأدب من جهة ثانية[11].

وهكذا، علينا أن نختم أن السرديات البنيوية تصطدم مرتين بقضية المعنى؛ من جهة المتلقي الذي لا يتعرف الحبكة بصفتها تلك إلا إذا كانت تقتضي حكم قيمة، ومن جهة الباث أيضًا، فهو لا ينجح في إعداد ملخصات خالصة، وعليه الاستعانة رغمًا عنه بالمعنى في ملخصه للحبكة[12].

(10) Narrative analysis : oral versions of personnel experience, in J Helm éd *Essays on the verbal and Visual Arts* 1967 Seatle Universty of Washinton Press.

(11) Narrative Versions, Narrative theories, in W J T Mitchal *on narrative*, Chicago-Londres University of Chicago Press 1981 p.217

(12) يمكن العثور على تحليل رائع للقضايا التي أثارتها السرديات البنيوية منذ 1976 في مقال John M Lipski.

فحول هذه الحبكة تتمحور إعادة الاعتبار للمحكي في الكثير من التخصصات. لقد عرفت السرديات في بداياتها الأولى، أي في الستينيات تطورًا كبيرًا. فقد تبنَّى نتائجها وحلَّلها سيكولوجيون، خاصة في الولايات المتحدة، كانوا مهتمين بميكانيزمات الذاكرة، وكان الأمر يتعلق بمعرفة ما يحتفظ به الذهن من محكي ما[13]. وقد نُظر إلى البنيوية بوصفها تقدم أداة يمكن تكييفها مع البحوث التي كان السيكولوجيون المعرفيون يجرونها. لقد كان بإمكان هذا التخصص تأكيد وجود ثوابت سردية، من خلال تبنيه للمناهج التي بلورها بروب أو كريماص: إن الروح تعكس بالضبط ما وصل إليه الإتنولوجيون واللسانيون. وبعد ذلك سيأتي، في مرحلة لاحقة، بناء «نحو للمحكي» يمكِّن من محاكاة السلوك التأويلي للمتلقي في حاسوب: حينها تُصبح الثوابت السردية عناصر مهمة ضمن شبكة الذكاء الاصطناعي.

وقد أُثير في أثناء بناء نحو من هذا النوع -فلنتذكر مثلًا نحو رومالهيرت Rumelhart- مشكل عادي في كامل حدته: لا تشكل المقاطع السردية بالضرورة محكيات. ويحيل فيلانسكي Willensky[14] على المثال التالي: رجل يشكو من الجوع، يدخل مطعمًا، يطلب وجبة، يأكلها ويترك المطعم. إن هذا المقطع الذي يتوفر على ثلاثة من مكونات كريماص (إن لم تكن أربعة، أي جميعها) لا يشكل في ذاته محكيًا، لأنه لا يستحق أن يُروى. بعبارة أخرى، لا يعتقد الباث أنه سيستثير اهتمام المتلقي وهو يحكي له هذا المقطع. وكما هو الأمر مع النصوص الحجاجية، هناك عتبة تعود إلى سجل المبتذل يجب تجاوزها: ولكن الطابع المخصوص والاصطناعي للمحكي

(13) ما يخص قضايا «الذاكرة السردية» انظر:
Il était une fois … Compréhension et souvenir des récits , textes traduits et présentés par Guy Denhere (Lille, Presse universitaire de Lille 1989.

(14) العدد الخاص لمجلة *The behavioral and Brain Science* (1983) 6 pp579-623 يتضمن دراسة دقيقة لروبير فيلانسكي Story Grammars versus story pionts.

يقتضي أن المشكل يجب أن يُطرح بألفاظ أخرى. إن الخطاب، كما سبق أن قلنا، يتضمن دائمًا عناصر تداولية تُمكِّن القراء من تعميمات لاحقة وتصور وضعيات اجتماعية دون صعوبة؛ وهذا أمر لا يصدق على المحكي: سيكون «استحضار» جمهور هوميروس أو فولتير، أصعب من استحضار جمهور ديموستين Demosthene وبوسي bossuet. فلكي يصبح مقطع من الأحداث محكيًا، وجب أن نخلق له سياقًا: يجب في المثال الذي يقدمه فيلانسكي تصور سياق مناسب، منطقة دمرتها المجاعة مثلًا، إنها المفاجأة.

فأن تخلق سياقًا، أي أن تتخيل -يجب استعمال هذا اللفظ علميًا- سياقًا ليس هو الأداة الوحيدة من أجل خلق مقطع سردي داخل محكي. يُدمَج هذا العنصر الحاسم عامة داخل النص نفسه: قد يكون مفاجأة، حلًا غير متوقع، ولكن حضوره في الغالب بالغ الحساسية في أماكن أخرى داخل النص. وقد اقترحت مدرسة كريماص، للكشف عنه داخل المحكي، الزوج التضادي: البرنامج السردي والبرنامج السردي المضاد. وقد بلور فيلانسكي في مقابلة «البرامج الحكائية» التي لا تكترث للتداوليات، نسقًا من «لحظات داخل القصة»، أي نحوًا سرديًا قابلًا للشكلنة، ويُعطي أهمية لتلك اللحظات التي يمكن أن تثير في المحكي اهتمام المتلقي[15].

ولم تستطع الأبحاث الشكلانية تفادي مشكلة المعنى –سواء أتمَّ ذلك في ميدان الإتنولوجيا أم ضمن اللسانيات الرياضية- أي إن إعادة الاعتبار لوضع المحكي، الذي كان في طور الإنجاز ضمن مجموعة من التخصصات، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا أخذ بعين الاعتبار في عمله ثلاثة محافل سردية: لا يمكن فصل المسرود عن سارده ولا عن المسرود له. إن هذا الإدماج

(15) بطبيعة الحال رغم هذه التحاليل الدقيقة وبعض النتائج الهامة، فإن الموقفين سيظلان إشكاليين.

الجديد الذي طالب به نقاد البنيوية[16] منذ السبعينيات، مركزي في الدراسات الأنتروبولوجية والسوسيولسانية. لقد كان المثلث التواصلي (باث /إرسالية /متلقٍ) معروفًا منذ أرسطو وقد دققه بوهلر Buhler وجاكوبسون Jakobson إلخ. ومن الغريب ملاحظة أنه في الحالة الخاصة للمحكي، فإن هذا المثلث أُهمل، ولم يُعره أحد انتباهًا لمدة طويلة. وقد أعاد الأنتروبولوجيون والسوسيولوجيون للمحكي هذا السياق الاجتماعي الذي كانت تمنحه الوضعيات البلاغية دائمًا للخطاب (الحجاجي)، وذلك من خلال تركيزهم على اشتغال الأساطير والحكايات عند البدائيين وعلى النوادر في المجتمعات الحديثة[17].

وسنرى لاحقًا –انظر الجزء المسمى «التساؤلات السردية الثلاثة»- أن الوضعية البلاغية والوضعية السردية متشابهتان من جهة نظر الإرسالية. أما من جهة النظر التداولية، أي من الزاوية التي تتجاوز الإرسالية لتشمل مستعملها، فإن هذه الاختلافات الدلالية تظل قائمة. تميز البلاغة بين المنتج والمتلقي، وفيما يتعلق بالنوع القضائي، فإنها تميز بين المتهم والمدافع، في الوقت الذي تركز فيه السردية الأنتروبولوجية أكثر على التبادلية الممكنة بين المحافل الثلاثة: المسرود له يقبل الإرسالية المسرودة، لا لأن فاعلي هذه الإرسالية مألوفون فقط، بل أيضًا لأنهم يمكن أن يحتلوا في بعض الحالات موقع السارد. فالخرافة والنوادر المكررة تُصبح، بوصفها موضوعات ثقافية، نصوصًا يحفظها الناس ويرددونها: يتحول المسرود له إلى سارد.

---

(16) انظر مثلًا المقال المشار إليه لبربارا هيرنستين سميث. فإذا كانت تفند وجود «محكي أول»، فهذا ليس بسبب الإيحاءات الأفلاطونية التي يمكن أن يثيرها، بل أيضًا لأن هذا المحكي الذي يُسَيِّقه المحفلان الآخران هو موجود «ضمن وضعية» وينزع كل أهمية عن السؤال (الذي لم يجد حلًا) للأصل.

(17) لا أفكر هنا فقط في النوادر والمزح الرائجة، ولكن أيضًا في ذلك النوع الخاص من القصص غير المحتملة التي يسميها برونفاند وكذا السوسيولوجيون الأمريكيون Urbain legends.

ولكن لكي تُمحى المواقع في درجة ما، يجب ألا يحس السارد والمسرود له بأنهما يتصارعان، كما هي حال منتج الخطاب وحال الذي يتلقاه. إن المحكي هو موضوع ثابت لا يتغير، فالذي يرويه لا يخلقه، إنه ينقله إلى آخرين، إلى أجيال مستقبلية.

إن النص الذي لا يُبتكر ويكون موجودًا بشكل سابق، ولا يقوم الذي يتكلم سوى بنقله، يحمل إرسالية متجذرة باعتبارها حقيقة أو رغبة في الذاكرة الجماعية، ويمكنه الاعتماد على تزكية الجميع أو على فرحهم. إن المحكي ليس في حاجة إلى أن يكون فرديًا، أي أن يكون له مؤلف يمكن تعرفه. إن المحكي الذي درسه الأنتروبولوجيون -وقد كان أسطورة ونوادر أكثر مما كان محكيات أدبية- يلبي هذه الرغبات الدفينة، وستكون الرغبة في التخلص من الموت أهمها جميعًا، وفق فولكر كلوتز Volker Klotz[18].

إذا كان المحكي يكرر ويكشف عن رغبات جماعية، كان من المغري افتراض أن الذي يدرس الرغبات الخاصة للأفراد يود ترتيب عناصر حياة فرد ما، بحيث تصبح قادرة على تشكيل محكي. ستُنظم أحداث حياة فردية بطريقة تؤدي إلى تشكيل محكي شخصي يشبه محكيًا أسطوريًا وجماعيًا. وهي حالة المحكيات التي تقدم في المحاكم أو المحكيات السيكولوجية في المقام الأول، ويُلح بول ريكور كثيرًا على هذا[19]. فمن أجل إثبات التهمة أو نفيها عن ظنين محتملين، ينتقي المدعي العام والمحامي أحداثًا مختلفة من حياته، ويبنيان، استنادًا إلى ذلك، محكيًا بيوغرافيًا يُستخدم حجةً قانونية. يعمل السيكولوجي ومريضه هما أيضًا على خلق محكي؛ وهنا لا يتعلق الأمر

(18) Erzahlen als Enttoten, in E Lammert éd *Erzahlforschung*, Stutgart 1982 pp.319-334.

(19) Paul Ricoeur: Lifem a story in resseaurch of narrator, in M C Doeser –J M J Kraay éd *Facts and values*, Dordrecht Nijhoff 1986 pp.121-130.

بمقابلة المحكيات، بل على العكس من ذلك، يجب الربط بينها. فالأحداث التي يرويها المريض لطبيبه في أثناء المعالجة، يجب أن تجد في النهاية موقعًا ووظيفة في المحكي الذي يقترحه الطبيب لمريضه على أمل معالجته[20].

يُمَكِّن المحكي، استنادًا إلى قوته الأسطورية، من إعطاء التجارب الفردية معنًى عامًا يتجاوزها. ولكن ليست المحكيات المجهولة والجماعية هي ما يتمتع بقيمة الجواب هاته، تلك الخصيصة التي تستوعب وتُلبي الرغبات والأسئلة. فللمحكيات الأدبية، وخصوصًا الروايات، أيضًا قيمة مشابهة. فالأجوبة ذات الطابع الميتافيزيقي -«الزواج» القسري هو في النهاية تحدٍّ للموت- التي قدمتها الروايات الأولى (les Ethiopiques, L'Amadis, Les travaux de Cervantès, L'Astrée) ستُعكَس فجأة انطلاقًا من دون كيشوت[21] وأميرة كليف La princesse de Clèves: وفي الواقع، كان التقليد الروائي الأوروبي كله، يود دائمًا نزع الأقنعة عن الرواية القديمة، ما كانت تعدّه ميتافيزيقا سهلة للرواية اليونانية، الرواية القروسطية والرواية الباروكية: فمنذ أكثر من ثلاثة قرون كانت كل رواية هي رواية مضادة[22]. وفي هذه الشروط لن يكون غريبًا أن تعبر الرواية، في تصور لوكاتش، عن خيبة الإنسان الحديث، وأن الجواب الذي يقدم للقارئ هو جواب يتضمن نقدًا صريحًا. سيحل الفشل الدنيء محل ميتافيزيقا الزواج والسعادة.

لقد كان النقد الهيجلي والماركسي عند لوكاتش يقتضي إرسالية ومعنى؛ إن الرواية حاملة لمعرفة. ويعود الفضل إلى روني جيرار René Girard الذي

---

(20) Paul Ricœur, Life: a Story in research of a narrator, in M C Doeser J M Kraay éd *Facts and vlues,* Dordresch Nijhoff 1986 pp121-132.

(21) يدرس Donald Spence صعوبات سيرورة من هذا النوع.

(22) أما بخصوص الموقف الغامض لسيرفانتيس فانظر مقالي:
Roman et savoir avant Cervantès, in H Hillenaar et E van der Starre *Le roman, le récit et le savoir* (publ fac Lettres Gronique C R I N F 15 1986 pp.109-130.

أعلن، أربعين سنة بعد نظرية الرواية (die Theorie des romans)، في عز الحماس الشكلاني، عن أهمية المضمون والحل الروائي. إن المعرفة التي تقترحها الرواية الحديثة -وهنا يلتقي جيرار مع لوكاتش- هي معرفة عتيقة: فمنذ دون كيشوت لا تقوم الرواية سوى بإدانة قوة الرغبة غير الأصيلة. لقد تغيرت الأسئلة جذريًا منذ هيليودور Héliodore إلى بروست Proust. يبدو أن الرواية الحديثة تعلم قارئها موت الله وفضح عالم بلا إله.

كيف نحدد مضمون المعرفة التي يجب على المحكي تبليغها؟ لا يتعلق الأمر بمعرفة علمية بالمعنى الدقيق والوضعي للكلمة، بل هي معرفة إنسانية، تراكم وامتداد لتجارب القارئ: معيش موسع وثابت. وسواء تعلق الأمر بتجربة قابلة للاستيعاب بسرعة، كما هي الحال في الرواية الواقعية، أم بتجربة بعيدة لا يمكن محاكاتها واستثارتها إلا في الخيال، كما هي حال الحكايات الخرافية، فإن المحكي يمكننا من مضاعفة معرفتنا عن العالم وتعرف رغباتنا. إن هذه المعرفة من طبيعة سيكولوجية وأخلاقية: إن سلوكنا تحدده المحكيات التي تخترق وجودنا. وتحرص الفلسفة المعاصرة (ريكور Ricœur ماك إنتير Mc Intyre) على تعريف الإنسان بوصفه «حيوانًا صاحب محكيات»، دون أن تقبل، مع ذلك كليًا، حدس فينومينولوجيا ويلهام شاب Wilhelm Schap؛ ففي تصوره، لا تتعلم الذات ولا تدرك العالم الخارجي إلا ضمن مآل، ويَمْثل هذا المآل أمامها، ويُنظم بوصفه محكيًا. نحن كلنا جزء من الكثير من المحكيات، فيقيننا الوحيد هو أن نُروى. فما نسميه «ماهية» أو «طابعًا» هو أن النشاط الفكري يسرب بعد ذلك المحكيات وما تنتزعه منها[23]. وعلى النقيض من ريكور الذي يُعلمنا المحكي عنده كيف نحيا، وعلى عكس ماك أنتير الذي يُعلمنا المحكي، في تصوره، كيف نحكم، فإن شاب Schap كان

(23) يميز نورثروب فراي في هذا الصدد بالإنجليزية (رواية قديمة) و novel رواية حديثة، ويعتبر هذه الأخيرة محاكاة ساخرة للأولى.

متشددًا وحرمنا من التمييز بين المحتوى والمحتوي. إن الإنسان عنده ليس مستوعَبًا فقط داخل شبكة المحكيات التي يخلقها، بل يستعملها أيضًا: إنها تشتغل عنده بعدِّها حججًا وأجوبة.

وقد يكون القارئ الفطن قد تنبه في الصفحات السابقة إلى أننا حاولنا إلقاء نظرة على مختلف المحاولات التي تُعلي من شأن المحكي، وذلك من خلال الإشارة إلى مجموعة من القضايا السردية. ومن بين هذه القضايا، قضية البنيوية وقضية السيكولوجية المعرفية، اللتان تميزتا بطموح تقنوي، يبدو أنهما تشتغلان في المقام الأول بوصفهما واقيًا ضد المحاولات التي تفضل العلاقة بين المحكي وبين التجربة الإنسانية: لقد نظرت أنتروبولوجيا وعلم النفس وسوسيولوجيا الرواية إلى المحكي بوصفه حاملًا ضروريًّا للمعرفة، وهي نوعية خاصة من المعرفة لا يمكن تجاهلها دون خسران شيء ما. فهذا التمجيد للمحكي له شبيه فيما قام به بيرلمان Perelman، كما رأينا ذلك، بالنسبة للبلاغة: ففي الحالتين معًا، يتعلق الأمر بالحقل الواسع للمعيش بسبب وضعه العلمي غير المؤكد، هذا الوضع الذي كان التقليد الفكري الغربي لمدة قرون ميالًا إلى ازدرائه. وقد تأكد لنا منذ فترة قصيرة فقط أن كل سلطة علمية تنتهي بإقامة أنساق للحقيقة يجب أن تستند إلى اعتقاد، كما هي حال إيديولوجية عصر الأنوار، وأن هذه المعتقدات يمكن صياغتها في شكل سردي، وقد برهن ليوتار Lyotard على ذلك.

التساؤلات السردية الثلاثة

لم تكن التخصصات الستة التي ساهمت بقوة في تثمين المحكي تهتم كلها بالأنواع السردية نفسها. فالنصوص التي اعتمدتها كأمثلة كانت بالغة التنوع. وهكذا، فضلت السيكولوجيا المعرفية في الأبحاث الحالية المحكيات الصغيرة المستقاة من الحياة اليومية، في حين انصب اهتمام البنيوية

والأنتروبولوجيا على الحكايات والأساطير. وبينما درست السوسيولوجيا الأدبية وحدات أوسع كالرواية، أما علم نفس الأمراض العقلية فيستعمل محكيات سيرية ويتبناها.

بالإمكان إقامة تصنيف للمحكيات انطلاقًا من الأسئلة التي تستثيرها هذه الكتب، وليس انطلاقًا فقط من معايير تقليدية للشكل والمضمون، كما تُستعمل في الكتب المدرسية لتاريخ الأدب فقط[24]. فإذا كان صحيحًا، حسب ميشيل مايير، أن كل نص هو جواب مقَنَّع عن سؤال، وجب علينا أن نتساءل عن أي نوع من أنواع الأسئلة يجيب وكم عددها. ويبدو لي أن هناك ثلاثة أنواع من التساؤلات السردية فقط: إنها تعود إلى الفعل والعيش والكينونة.

النوع الأول من الأسئلة التي يود الناس، ضمن بعض الشروط، الوصول إلى جواب عنها في شكل محكي، يمكن صياغته في الشكل التالي: كيف عليّ أن أتصرف في الحياة اليومية؟ ماذا علي فعله لكي أنجح في المجتمع؟ فأغلب أشكال المزح والنوادر التي يحكيها الناس لأنفسهم تعود دون شك إلى هذا النوع من الأسئلة. فمن خلالها نحصل على معلومات تثقيفية حول أصدقائنا أو رؤسائنا، ونتعلم كيف يتصرف الآخرون في وضعيات صعبة أو غير متوقعة؛ وهو ما يعمق من معرفتنا ويوسع من تجربتنا بأقل ثمن، ويُحصن وجودنا أيضًا في العالم. وتكون محكيات هذا النوع في الغالب مضحكة: ذلك أن السخرية تُقيم مسافة نقدية بين السارد والمسرود، حينها يحس السارد براحة، أكثر مما هو عليه الأمر في النوعين الآخرين اللذين يتطلبان انخراطًا، أي تماهيًا تدريجيًا، كما سنرى ذلك أسفله. إن المحكي

(24) Wilhem Schapp in Geschilten verstrickt, *zum Sein von Mensch und Ding* 2 éd Wieesbaden Heymann 1976 .

ليس وسيلة للمعرفة، إنه وسيلة لمعرفة الآخر لكي لا يكون المرء مثله، من أجل ألا يقع في الفخ نفسه أو يكون في وضعية مضحكة.

إن هذا النوع من الأجوبة السردية هو ما يميز، على المستوى الأدبي بعض الروايات أيضًا: تتكون الرواية الشطارية والرواية التي يطلق عليها رواية التكوين عادة من سلسلة طويلة من المرويات البسيطة تمكن الشخصية الرئيسة، ويكون عادة شابًا مغامرًا أو شابًا أو شابة من الريف، من معرفة أفضل للمجتمع المعاصر وتعلم الحياة[25]. وقد ولد هذا النوع من الروايات في القرن الثامن عشر، وهذا أمر له دلالته؛ فمن دون الحركية الاجتماعية وشكوكها التي ميزت هذه المرحلة، ما كان لهذا النوع من الإسقاط أن يكون ضروريًا. وقد ظلت آثار الرواية الشطارية مستمرة إلى مجيء بالزاك وديكنز، إن لم يكن بروست، أي في اللحظة التي كان فيها أناس في شبابهم دون خبرة يودون التسلل إلى الأوساط المغلقة والراقية التي كانت تمتلك الأسرار. ولكن انكشاف الوهم سيحل محل السخرية.

كان هذا النوع من التساؤل يتجلى في الأدب، قبل المرحلة الحديثة، خصوصًا في زمن النهضة، في شكل قصص في المقام الأول. لقد كانت الحدوثة تشبه، مبدئيًا، قصة معزولة -وهذا ما تحيل عليه الكتب المدرسية والأنطولوجيات- ولكن المؤلفين كانوا يقدمونها في مجموعات وضمن إطار (بوكاس Boccas مارغريت دونافار Marguerite de Navarre). لقد كانت مجموع القصص التي تتضمنها المجموعة تحتوي على تنوع كبير من التشكلات المحتملة: فكل الشروط والأعمار والأجناس كانت ممثلة فيها، وكانت الأدوار تُقلب من قصة إلى أخرى، وكل إرسالية تناقض الأخرى وتؤكدها في الوقت نفسه. وكانت الأجوبة كثيرة، فكل قارئ يجد ما يبحث

(25) القصر أو الطول، الواقعية أو العجائبية، أخلاقية أو إيروسية.

عنه. ولكن التنوع كان يبدو مشبوهًا أيضًا: فعلى عكس محكيات المشرد (récit du picaro)، التي كانت القصة فيه مفتوحة مبدئيًا وبلا نهاية، فإن المجموعة القصصية لا تمثل سوى عالم مغلق من التشكلات البلاغية. وإذا كانت المجموعة تربط تساؤل القصة التقليدية بالبلاغة، فإن الإطار المفروض الذي كان يحيط بالقصص ويستثيرها كان وثيق الصلة بالموقع الشعري: كان على الذين يهربون من الطاعون أو الفيضانات أن يحكوا، كما كانت تفعل ذلك شهرزاد، لكي يتحايلوا على الموت[26].

لا تتنكر القصة الحديثة لأصولها، ولكن موباسان Maupassant وتشيكوف Tchekhov وهيمنغوايHemingway ، لكي لا نحيل إلا على هؤلاء (وغيرهم كثير)، لم يحصروا تساؤلهم في الفعل وحده. لقد كان هذا التجزيء الدقيق دون شك حاصل مجتمع مغلق. فالتساؤلات كانت تمتد وتصبح حادة، ولكن أقل دقة، في الوقت الذي كانت فيه الأنواع الأدبية تتلاشى تدريجيًا.

إن هذا التساؤل الذي جرى تجاوزه والتغطية عليه، هو ما يميز النوع السردي للمحكي العجائبي. كانت العناصر الحدوثية للبداية تبدو مرتبطة بالفعل: كيف يمكن التصرف تجاه وضعية ما؟ وفجأة سنجد أنفسنا أمام الشاذ، ويحاصرنا القلق: لا يتعلق الأمر بالتصرف، بل بقبول ما لا يمكن شرحه، سننتقل من الفعل إلى الكينونة. ومع ذلك، كانت هناك محكيات عجائبية تود العودة بالقارئ، في نهاية المحكي، نحو التساؤل الأول، بأن تقترح عليه تفسيرًا عقلانيًا للأحداث الغريبة -يكون في الغالب تافهًا وتقنيًا. غازوت Gazotte ونوديي Nodier وبو Poe ولوفيكرات Lovecraft: هؤلاء هم ممثلو

(26) انظر المقدمة الجيدة لـ
Didier Souiller: *le roman picaresque*, Paris P U F col que sais- je 1980.

هذا النوع، ولكن يبدو أنه يجب أن نصنف ضمن هذه الفئة -نوعًا وتساؤلًا هجينًا لما يشبه الفعل- «القصص العجائبية» التي سادت في نهاية القرون الوسطى و«الخرافات الحضرية» (urban legends) السائدة في أيامنا هاته. وهكذا، تُقدم لنا محتويات «القصص العجائبية» لبيير بوايستو Pierre Boaistuau (1560)، من بين ما تقدم، محكيات من كل أنواع الوحوش ذات الرؤوس المتعددة، مجرات سيؤدي ظهورها الرهيب إلى موت الكثير من الناس، رجل يغسل وجهه ويديه بالرصاص الذائب، فتاة تركب فرسًا «يدخل الرعد إلى فمها وتخرج لسانها من أعضائها التناسلية»، «شهب تخرج من رؤوس»، «رجال من طبقة النبلاء»، امرأة «ظلَّت حُبلى بجنينها الميت لمدة خمس سنوات». لقد كان لهذه النوادر شكل التساؤل الأول، ولكن الغاية منها كانت هي تحذيرنا من الظهور المفاجئ لعناصر غريبة في العالم المطمئن للفعل. وقد كانت «الحكايات الحضرية» التي جمعها وحللها في مجلدات ضخمة الأنتروبولوجي ج هـ برونفاند J H Brunvand، نوادر حديثة بالغة الانتشار، وأصولها غير معروفة في الغالب، ولكن كانت تُحكى وكأنها حوادث وقعت فعلًا. وهناك بعض النوادر، كما هي الحال مع انتقام سائق الشاحنة الذي فاجأ زوجته الخائنة متلبسة، وهي نوادر كانت قريبة من قصص عصر النهضة، برغم وجود عناصر مستحيلة أو غريبة في تفاصيلها، ولكن أغلبها كان يُصنف ضمن محكيات الرعب ومحكيات العجائبي: الناجي ذو اليد الحديدية الذي كان يغتصب الفتيات، أو الشابة التي اختفت في الطريق عندما وصلت السيارة التي تنقلها إلى محطتها الأخيرة[27].

يعود التساؤل السردي الثاني إلى العيش. لا يتعلق الأمر بالنظر إلى سلوك نظرائنا ضمن وضعيات خاصة، ولكن التساؤل بطريقة عامة كيف يعيش

(27) The vanisching hitchhiker هو دون شك، مع صيغ متعددة، أجمل محكي أجراه بروفاند في مجموعته الأولى صص.30-41.

الناس، كيف يعطون حياتهم معنًى ما، وفي النهاية كيف يجب أن نعيش. هنا ستنمحي المسافة التي يقيمها التساؤل الأول، وتكون في الغالب ساخرة: إن المسرود ليس حدثًا بل شخصية، فالمحافل السردية الثلاثة تقع على المستوى نفسه، لأن كل واحد منها يعود إلى شخصية إنسانية[28]. إن الرغبة في التماهي تحل محل المسافة؛ يختار السارد لنفسه شخصية مسرودة نموذجًا، إنه يريد أن يعيش مثله، أن يصبح مثله. والحاصل أن السارد يفقد حيله وصنائعه تختفي وما يبقى هو بيوغرافيا، أي المحكي في أقل حالات بنيته اصطناعًا، لأنه يتنمذج حول الحياة، إنه يتبع كرونولوجيا.

تعود البيوغرافيا بالمعنى الكلاسيكي إلى العظماء: الأبطال، إنهم رجال الدولة والقديسون والفنانون. السياسة والدين والفن: يأتي العظماء من هذه الميادين الثلاثة. وداخلها تتقاطع البيوغرافيات: إنها تتشابه وينتهي الشهداء بامتلاك الفضائل نفسها؛ وبالمثل، تُبشر بيوغرافيات الفنانين هي الأخرى بالمعجزة والطفولة العجيبة نفسها للعباقرة الكبار[29].

يتعلق الأمر في كل حالة من هذه الحالات ببلورة النوع النموذجي. وسيمتلك هذا النوع بطبيعة الحال مميزات خاصة بكل واحد من هؤلاء: الفنان والقديس ورجل الدولة. إن الخاصيات التي تشترطها الأسطورة في ميدان الفن هي ذاتها موجودة بشكل سابق في النوادر التي يحكيها بلين لانسيان Pline L'Ancien في الكتاب الحادي والعشرين من التاريخ الطبيعي في موضوع التشكيليين الكبار القدماء[30]، وستجري استعادتها وإغناؤها

(28) قد يعترض علينا معترض بالقول إن الرواية البوهيمية التي صنفناها ضمن الفئة الأولى لها هي أيضًا شخصية رئيسة واحدة، ولكن ما ينقص هو الرغبة في التماهي/: لا خاصية للبيكارنو.

(29) Cf H Delehay: *Les passions des martyrs et les genres littéraires Bruxelles* 2éd 1966 pp.172-173/

(30) انظر في هذا الصدد مقالي:
Un métadiscours indirect m : Le discours poétique sur la peinture in L H Hoek

ببيوغرافيات الشعراء والتشكيليين من نهاية القرون الوسطى وبداية عصر النهضة. إن الهبة الإلهية، والأهواء القوية، هي أخلاقيات من طبيعة أخرى، إن لم تكن سامية، وذلك «البحث عن المطلق» العزيز على النوع البالزاكي للفنان: كل شيء متوفر منذ البداية.

يمكن لبيوغرافية الفنان أن تكون حدوثية (يرسم زوكسيسZeuxis عنبًا رائعًا لدرجة أن العصافير تحط عليه لكي تأكله)، أو لا تتضمن سوى «إرسالية» واحدة بسيطة ولكنها مطلقة:

لقد كان دي إسكولا من بيرجوراك، كان غنيًا من ضاحية بيروغورد وابن تاجر. لقد أصبح شاعرًا وموسيقيًا، ونظم أغاني صغيرة جيدة. لقد كان قاطنًا عند دام أينيماردا دو ناربون؛ وعندما ماتت عاد إلى بيرجوراك، وتخلى عن ممتلكاته وعن الغناء[31].

يُطرح السؤال هنا حول معرفة ما إذا كان التساؤل يتعلق، في حالة بيوغرافيا الفنان، بقضية النموذج الذي يجب أن يُحتذى: يُمكن للفضول أمام غرابة الإبداع الفني أن يستثير قراء لا يشعرون بأنهم قادرون على اتباع النموذج المقترح، أو أنه مفروض عليهم.

والخليط نفسه من إرادة التقليد أو الإعجاب (أكثر تباعدًا) هو ما يميز دون شك موقف قراء الهاجيوغرافيا. فهنا أيضًا، تكون السمات المميزة مسكوكة: الندم على الذنوب، القيام بمعجزات، شهيد يموت تحت التعذيب. إن القديسين الذين قدم لنا جاك فوراجين حياتهم - القديس

éd La littérature et ses doubles. Fac des lettres, Gronique C R I N 14 , 1986.

(31) أحال عليه:

La vie des troubadours ,textes réunis par Margarita Egan Paris coll 10/18 1985 p.193.

ألكسيس والقديسة كاترين، والقديسة تاييس- هم في الوقت ذاته أبعد وأقرب عند القارئ من الفنان؛ إنهم قريبون لأنهم لا يملكون أيًا من الهبات الغريبة التي تميز الفنانين والشعراء، ولكنهم بعيدون أيضًا، لأنهم آتون من نفس الظروف البسيطة للقارئ، إنهم يحصلون على قوة وعظمة روح هائلة[32].

يحضر التساؤل السردي الثاني بشكل صريح في حالة البيوغرافيا التمجيدية، الأبطال الكبار ورجال الدولة. نجد العينات الأكثر أصالة في هذه البيوغرافيات في بعض المجتمعات المغلقة، حيث تقبل الساكنة كلها بالفضائل ذاتها والمثالب نفسها، وتبعًا لذلك، فإنها معجبة بالأبطال أنفسهم وتكره المجرمين. وتقدم لنا بيوغرافيا «الوريث»، أي ابن الزعيم الكوري الشمالي كيم إل سونغ مثالًا صريحًا عن ذلك[33]. لقد كان منذ طفولته شجاعًا ونزيهًا ومثابرًا وعفيفًا بشكل مدهش، لقد كان يفوق كل أقرانه. وعندما توفيت والدته، واسى أخته وأباه، وقد كان مخلصًا لوالده فحرص على السهر على راحته. وبينما كان رفاقه يهربون من المدرسة، فإنه كان يرسم خريطة وطنه على السبورة السوداء، ويعلق عليها أمام الأنظار المعجبة للجميع قائلًا: «إن هذا البلد هو أجمل بلد يمكن أن يعش فيه المرء في هذا العالم. فعندما أغلق عيني أرى خريطة هذا البلد ترفرف، وأرى أشياء تتحقق في كل بقاع أرضنا». لقد ساعد امرأة عجوزًا على حمل حقيبة ثقيلة، وحين فشلت القرية كلها في الإمساك بقرد فرَّ من الأشجار، نجح هو بفضل حيلة، وعندما كبر كيم جونغ إيل قليلًا أعطى نصائح تقنية في معمل لعاملة

---

(32) يجب أن نقرأ مثلًا في المقدمة الجميلة لـ:
La légende dorée par Teodor DeWyzeva Paris Perrin 1917

(33) Cho in Su Kim Jong Il The people's Leader 2 xol Pyong yong Foreign Languages Publisching House 1985.

شابة وانبهرت بذلك، وأعطى نصائح بيداغوجية لمعلمين لم يستطيعوا فهم سر عناد تلميذ.

وكان حسه الجمالي متطورًا أيضًا؛ فقد أعطى لملحني بلده توجيهات من أجل نوع جديد من الأوبرا، وانتقد قصيدة حزينة تثبط الحس النقدي لمواطنيه- سيكتشف الناس أن مؤلفها الحقيقي كان عميلًا إمبرياليًّا- وعندما كان شابًا كان هو الوحيد في العالم الذي تجرأ على انتقاد عمل فني عالمي (ربما يكون الموناليزا): فعندما تكلم أستاذه عن بورتريه المرأة المثالية التي كان وجهها كئيبًا وفرحًا في الوقت ذاته، خالفه كيم إيل جونغ، وقال لا يمكن أن تكون عملًا فنيًّا كبيرًا، رغم أنه لم يرَ هذه اللوحة؛ «فالصورة يجب أن ترسم بطريقة يمكن لمشاهدها أن يفهم معناها». لقد شعر الأستاذ بالخجل. «إن نظرة قائدنا العزيز الذي حلل وقوَّم الصورة هي نظرة صحيحة لا يمكن أن يجادل فيها أحد. وفي اعتقادي، لا وجود لحد الآن لأي شخص انتقد الصورة التي نظر إليها الناس في العالم أجمع بوصفها عملًا عظيمًا. ولكن زعيمنا اكتشف، وهو طفل في المدرسة، عيوب هذه الصورة وانتقدها بشدة. وفي الأخير، كان «الوريث» الشاب يتمتع بقدرة هائلة على العمل، وله فضائل كبيرة في إعادة بناء العاصمة بناءً عصريًّا[34].

وتتبع البيوغرافيا التمجيدية قواعد المديح كما تعلمها البلاغة. فهي تقدم هذه القواعد وفق نظام كرونولوجي: يتبنى مديح الأشخاص شكل السرد البارتكتيكي[35] والملحمي. لا وجود لحبكة مركزية تعود إليها الأحداث، فهي لاحقة لها، لأن المديح يطغى على كل شيء.

---

(34) الفقرات التي أحلنا عليها موجودة حسب الترتيب التالي في الصفحات: 42-48-241-82-295-139-278-100 من المجلد الأول

(35) يتعلق الأمر بالترجمة الفرنسية التي تعود إلى سنة 1521 G ESTAVA Romanorum ، وهي مجموعة كبيرة من الحكايات شبه التاريخية التي عرفت إشعاعًا كبيرًا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

إن هذا الموقف السردي هو ما يميز، إلى حد كبير، الملحمة الكلاسيكية أيضًا. وعلى الرغم من وجود اختلافات، فإنه بالإمكان تقديم دراسة مقارنة للأبطال الملحميين القدامى والأبطال الذين تقترحهم علينا «عبادة الشخصية». فكيم جونغ إيل يمتلك بعض الخصائص المشتركة مع بطل فيرجيل Virgile ورونسار Ronsard: حب الوالدين، والقدرة على بكاء الموتى، وإرادة دفنهم رسميًا، والطموح في بناء مدن.

لا يمكن للبيوغرافيا التي لا تُصنف ضمن هذه الأقسام الثلاثة، ولا تقدم لنا حياة فنان أو قديس أو بطل، أن تندرج ضمن هذا التساؤل. فبإمكاننا الحديث عن شخص، لا من أجل الإعجاب بخصائصه وفضائله، بل فقط من أجل الاقتسام مع الآخرين الصداقة أو الحب اللذين نحس بهما تجاهه. وفي الغالب يتعلق الأمر بأصدقاء اختفوا كما هي الحال في النعي، أو في ذكريات أصدقاء قدامى، كما هو الأمر في الاعترافات المؤثرة التي خصصها بيتينز فون أرنيم bettinz von Armin لكارولينا فون غانديرود صديقة شبابه التي انتحرت في سن السادسة والعشرين. إن هذا النص الذي يمتد على حوالي عشرين صفحة[36]، حيث الاستثارة التلميحية للأماكن والأحداث التي تتخللها في الغالب أنات ألم وذكريات (يعبر عنها بصعوبة)، هو تعبير عن صداقة حميمية، وعلامات تحذير وإنذار تتجدد باستمرار، وعن ميولات انتحارية. لقد كان هذا النص عملًا رائعًا ليس لبيوغرافيا بل لبورتريه غنائي، بورتريه تحول إلى غنائية.

يقترح البيوغرافي التقليدي بطلًا بوصفه نموذجًا للمجموعة، ويقترح البيوغرافي الحديث، على قرائه الأفراد، شخصية للفضول والتعاطف،

(36) يوجد في الملحق لـ:
Carolina von Guderode, *der Schatten eines Traumes,* 36-Comment on écrit l'histoire Paris Seuil 1971 p.10.

وربما الإدانة. لقد كان البطل الملحمي مفروضًا على شعبه، فالقارئ لا يختار الحديث عن نماذج بيوغرافية. وتختلف هذه الروابط بطريقة كبيرة في حالة الأوتوبيوغرافيا. هناك بالتأكيد بين البيوغرافيا والأوتوبيوغرافيا بعض التناظرات على مستوى السرديات. ولكن دوافع الأوتوبيوغرافيا ليست هي ذاتها عند البيوغرافي. يستخدم رجل الدولة مذكراته من أجل تبرير مواقفه بعد موته، يتعلق الأمر إذن بنوع يعود إلى البلاغة القضائية، أكثر مما يعود إلى تساؤل سردي. وسنتساءل هنا، بطريقة عامة، عما إذا كانت النصوص التاريخية هي أيضًا، على الرغم من العناصر السردية التي تتضمنها، نصوصًا حجاجية، لأنها تنكر الخصوصية الصريحة للمحكي: ما يعود إلى طابعه الاصطناعي. إن التاريخ هو رواية حقيقية كما كتب بول فاين Paul Veyne[37] وهو ما يناقض جذريًا طبيعة المحكي.

تتوجه المذكرات، مثل البيوغرافيا الملحمية، إلى المجموعة، إنها تستعين بالقيم الجماعية المشتركة. أما الأتوبيوغرافيا الشخصية، اليوميات، فتعود إلى فرد ما. إنها النرجسية والملل والحاجة إلى الصدق؛ فالأسباب التي تدفع مؤلف اليوميات إلى كتابة حياته تتناقض مع التساؤل الخاص بالعيش في شكله الجماعي. ولكن، وفي اللحظة التي ظهرت فيها اليوميات، أي في القرن 18، فإن النموذج الجماعي الذي كانت تقترحه السلطات لم يكن يستجيب لمجتمع آخذ في التمزق، مجتمع يفقد بعده الجماعي: وهكذا، فإن اليوميات هي ما يستجيب، في استقلال عن الأسباب التي كانت وراء ميلاده، لنوع جديد، نوع أكثر فردية، يخص التساؤل الثاني. ونحن نستحضر هنا دون شك التأثير الكبير الذي مارسه جان جاك روسو. ولكن لماذا لا نفكر أيضًا، بشكل أكثر تواضعًا، في الشخصية الجذابة لمدام دوستال-دولوني التي كان

(37) *Comment on écrit l'histoire,* Paris Seuil 1971 p.10

موقفها وشجاعتها وروحها المرحة على امتداد حياة رتيبة ومليئة بالإهانات، نموذجًا يُحتذى، أي جوابًا عند الكثير من القراء الذين كانوا يعيشون في مجتمع مفتوح وعلماني، إنها الحياة المملة للإنسان الحديث[38].

يقدم محكي المريض كما يتبلور في نهاية العلاج النفسي حالة خاصة: فهو ليس بيوغرافيًّا كليًّا، وليس أوتوبيوغرافيًّا أيضًا، ذلك أنه حاصل عمل مزدوج للطبيب ومريضه. فليس له متلقٍ سوى المريض الذي يحيل على صورته الخاصة، وقد اتخذت تشكّلًا سرديًّا، إنها قصته الخاصة وقد أعيد بناؤها وفق نموذج. تتحول التجربة البيوغرافية الفضفاضة إلى محكي حصري يمتلك حبكة مركزية، ويقيم علاقات بين أحداث غير مهيكلة بما فيه الكفاية، أحلام تُرى أو يُحَس بها أكثر مما هي مصوغة لفظيًّا. وهنا ينتقل التساؤل من العيش إلى الكينونة.

يختلف تساؤل الكينونة كثيرًا عن تساؤل العيش؛ فالنوادر والبيوغرافيات تساعد الناس على تصحيح تجاربهم وتكييف سلوكهم مع ما يبدو لهم حياة عزة ومعنى. تنصب محكيات الفئة الثالثة على مشاكل عويصة ولا تجد لها حلولًا واضحة وتكون بسيطة، كما هي الحال مع التساؤلين السابقين. لا يتعلق الأمر «بكيف نفعل» ولا «بكيف نعيش»، بل بـ«لماذا أنا»: فالأساطير المؤسسة والحكايات الخرافية السحرية والروايات تندرج ضمن هذه السلسلة الميتافيزيقية. إنها تجيب عن أسئلة أولئك الذين يودون معرفة السياق الأوسع والأكثر تجريدًا في وجودهم.

إن الأسطورة والحكاية والرواية القديمة -كما رأينا ذلك أعلاه- هي سبيل آخر يختلف عن الرواية الحديثة. إن تساؤلها يُصبح منسجمًا في تصورنا، وذلك بفضل طريقة خاصة في الترميز -السفر والغرق، والغوص

(38) مذكراته التي ظهرت بعد وفاته سنة 1755 أعيد نشرها سنة 1970 (Paris Mercure de France).

في الأرض أو الصعود إلى النجوم والزواج-. وبالمقابل، فإن الرواية الحديثة تخلت عن الرموز، عن عالم الرموز وأرست تساؤلها في العالم الواقعي: فالعلاقات العائلية والاجتماعية، والسياسة والمال تحدد ظاهريًّا سلوك الأبطال ومعنى وجودهم. كل شيء يجري كما لو أن السارد ينخرط في النوع الأول من التساؤل: يقوم جوليان سوريل* في فيريير وبوزنسون وفي باريس بـ«تعلم العلامات نفسها» التي يتعلمها بطل البحث عن الزمن الضائع في ميزيغليز. ولكن الحل الأخير يعلمنا كل مرة أننا لا نفلت من تساؤل الكينونة، وأن الفعل والعيش لا يشكلان سوى عتبات (تُعد الجريمة كما الكتابة انتصارًا مستحيلًا على الزمن).

وتلك حالة الأدب الشعبي أيضًا، هو الذي كان حاملًا، لعدة قرون وما يزال، للمعرفة ذاتها التي تحملها رواية les Ethiopiques. وتصر الحكايات العجيبة أيضًا، وهي التي أُقصيت من عالم الكبار في عالمنا الحديث، على مساءلة الكينونة في عالم الأطفال الصغار الذي ما يزال مغلقًا[39].

يتبلور المحكي من منظورنا دائمًا داخل تساؤل، إنه جزء من حوار هو جواب مؤقت (أو غير مباشر). ولكن إذا كان المحكي جوابًا، فإن سرديته لن تكون أبدًا غير مختزلة وغير قابلة للترجمة: إنه يحمل في أحشائه ما يتجاوزه، أي المعنى الأخلاقي والفلسفي. إنه يبحث عن إرساليته.

وهكذا يصبح النص السردي، استنادًا إلى الممكنات الهائلة للتساؤلات التي يتناولها، بالغ الغموض؛ فمن جهة، يمتلك علامات مؤكدة يمكن أن توجه هذا التساؤل (مثلًا بعض «قواعد النوع»)، ولكن هذا التساؤل

(*) جوليان سوريل Julien Sorel هو بطل رواية «الأحمر والأسود» للروائي الفرنسي ستاندال (المترجم).

(39) لقد كان السيكولوجيون والنفسانيون على حق عندما أكدوا أهمية الحكايات الخرافية في التطور النفسي للأطفال. ويجب أن نضيف، مع ذلك، أن الأمر لا يتعلق سوى باشتغال، من اشتغالات أخرى، ممكن للحكاية.

يقتضي تأويلًا ينطبق من الخارج على المحكي: تداخلًا بين النص وخارجه.

وفيما يتعلق ببعض المحكيات، يكون نوع التساؤل عرضة لتأويل مكتوب يضيفه السارد إلى المحكي (أو أضافه أحد الساردين). وقد يبدو هذا التأويل بلا قيمة في بعض الحالات من قبيل حكاية «الموت والحطاب»، التي درسناها في الفصل السابق، فإرسالية المحكي بالغة الوضوح: يتعلق الأمر بتساؤل من النوع الأول. ومع ذلك هناك كثير من المحكيات يمكن أن تؤول بطريقة مختلفة؛ فنحن نعرف أن المحكي ذاته يمكن أن يُستخدم في الخطاب قاعدةً لموضوع يحيل على مَثَل، لحجج متنوعة.

يمنح التأويل كل محكي «إرسالية»، ولكن، وبما أن كل محكي يمكن أن يؤول بطرق مختلفة، فإن هذه التأويلات تنقل المحكيات باستمرار داخل حقول التساؤل. ويكفي أن نبتكر أسبابًا مختلفة تغطي مجمل لحظات المحكي، لكي ينقلب كل شيء، ويصبح هذا المحكي حاملًا لإرساليات مختلفة (فلنستحضر مثلًا فيلمًا صامتًا).

زار لايبنيتز Leibnitz سنة 1689 إيطاليا، وذهب في أثناء ذلك في رحلة في البحر. لقد كان هو المسافر الوحيد على ظهر المركب. وهبت عاصفة هوجاء في أثناء الرحلة. وأخرج لايبنيتز مسبحته. وهدأت العاصفة، ونزل بعد ذلك من المركب. لقد حكى الفيلسوف هذه الأحداث لكاتب سيرته، وهو الذي قدمها إلى القراء في شكل محكي. وقال إن لايبنيتز تظاهر، برغم أنه كان بروتستينيًّا، بالتسبيح لكي يأمن من بطش البحارة المتطيرين الذين كانوا يلقون بالغريب إلى البحر لكي يستعيد هدوءه، ولكنهم عندما رأوا المسبحة تراجعوا عن هذا الفعل الإجرامي، وخلق ذلك عندهم نوعًا من الندم. لقد كان المحكي البيوغرافي مسليًّا، ومع ذلك هناك سؤالان يدفعاننا إلى التفكير في أسباب أخرى ممكنة لكل واحد من عاملي المحكي، واستنادًا

إلى ذلك نقدم تأويلات أخرى. فمن جهة، ليس من المؤكد أن لايبنيتز تحايل على البحارة: ربما يكون قد لجأ، في هذه الوضعية الصعبة، إلى الصلاة وفق التقليد الكاثوليكي القديم. ومن جهة ثانية، قد يكون البحارة لم يشعروا فعلًا بالندم، بل قد يكون سلوكهم دالًا على احترامهم للقدسي؛ لقد كانوا مصممين قبل العاصفة على قتل الغني الغريب، ولكنهم غيروا وجهة نظرهم بفضل صلواته، فهو الذي نجاهم من الموت[40].

وهكذا، نكون، كلما غيرنا من الأسباب التي تتخلل الأحداث المتتالية، أمام ثلاثة محكيات، تدعونا جميعها إلى صياغة ثلاث إرساليات مختلفة. يطرح المحكي الأول القضية الأخلاقية التالية: «هل لنا الحق، في الحالات القصوى، الاستعانة بحيلة، أن نخدع الآخرين لكي ننقذ حياتنا؟». أما إرسالية المحكي الثاني فتتخذ شكل قضية: «في وضعية صعبة قد يكشف الأشخاص المثقفون أنفسهم عن ضعفهم، ويسقطون في العادات اللاعقلانية التي يعتقدون أنهم تخلصوا منها». يتضمن المحكيان، منظورًا إليهما من زاوية البحارة، الإرسالية التالية: «المتوحشون أنفسهم يحسون بالرحمة». أما المحكي الثالث فيمكننا من صياغة هذه الإرسالية بطريقة مختلفة شيئًا ما: «المتوحشون أنفسهم يحترمون ما يبدو لهم خارقًا أو معجزًا».

لقد وضعت الإرساليات الثلاث بين معقوفين لتأكيد الطابع الهش للصياغات؛ فالمضمون، مثله مثل نص الإرسالية، هو دائمًا وبالضرورة تقريبيًا. ومع ذلك، ما هو مؤكد هو أننا سنظل، برغم تحول المحكيات وتنوع الإرساليات في هذه الحالة، كما عند لافونتين وبوكاس أو مارغوريت دو

(40) أحيل هنا على « محكيات لايبنيتز» حسب ما قاله Hans Blumenberg Die sorge gelut uber den Flus , Francfort Suhrkamp 1987. وفيما يتعلق بالمثال البلاغي وتأويلاته الممكنة انظر أيضًا النصوص التي جمعها وقدم لها:
Jean Claude Schmitt (Prêcher d'exemples , Récits de prédicateur du moyen âge, Paris Stock 1985

نافار، ضمن ميدان المحتمل السيكولوجي والأخلاقي: يُغني المحكي معرفتنا الاجتماعية ويوجه فعلنا. ولكن قد يحدث أحيانًا أن ينتقل التأويل إلى مستوى تجريدي أعلى: إن «المسافة» بين المحكي وإرساليته، كبيرة، إنها تتجاوز مستوى التجربة الاجتماعية المشتركة لكي تأتي بتأويل من طبيعة رمزية. فإذا كان سارد ما يود تأكيد قيمة تساؤل لهذا المحكي المركب -فلنفكر خاصة في الحكايات التي تُصنف ضمن العجائبي- فإنه يضيف تأويلًا صريحًا مكتوبًا. وهكذا عندما يتعلق الأمر، عند مؤلف أو مؤلفي violier des histoires romaines[41]، بإعادة تأويل الكنز الكبير للحكايات القديمة التي تُصنف بشكل ما ضمن التاريخ، استنادًا إلى العقيدة المسيحية، فإن تأويلًا واحدًا مكتوبًا يمكن أن يتضمن تساؤلًا ملموسًا. وإليكم، مثلًا على ذلك، الفصل CII من Violoier:

كان هناك في القديم إمبراطور يملك غابة يسكنها فيل متوحش لا أحد يستطيع الاقتراب منه. وطلب الإمبراطور من الفلاسفة الطبيعيين تحديد طبيعة هذا الوحش، وقال لهم إن الفيل يحب كثيرًا العذراء البيضاء. وجاء الملك بعذراوين جميلتين ونزيهتين وعراهما وأدخلهما إلى الغابة. وأخذت إحداهما سطلًا من الفضة، وحملت الأخرى سكينًا في يدها. وعندما وصلتا إلى مدخل الغابة بدأتا بالغناء بتناغم عذب. وعندما رآهما الفيل اقترب منهما، فقد أصبح طيبًا وديعًا وهو يسمع غناءهما، وبدأ يلحس حلمات ثدييهما. وواصلتا الغناء دون توقف وجلست الواحدة في مواجهة الأخرى وأصبح الفيل فرحًا مزهوًّا بهما فأخذه النوم. فضربت إحداهما الفيل بالسكين وقتلته، ووضعت الأخرى الدم في سطل.

(41) يتعلق الأمر بالترجمة الفرنسية التي تعود إلى سنة 1521 G ESTAVA Romanorum، وهو مجموعة كبيرة من الحكايات شبه التاريخية التي عرفت إشعاعًا كبيرًا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

عبرة النص

إن هذا الإمبراطور هو الأب السماوي؛ أما الفيل فهو السيد المسيح الذي كان أمام تجسده الفظيع والزاهد، لدرجة لا نستطيع رؤيته. ولكن جاءت الفتاتان؛ حواء المرأة الأولى، لا ذنب لها وكانت عارية ببراءتها في الجنة الأرضية. كانت البتول مريم كاشفة عن نفسها بدون أي ذنب. أخذت حواء السكين، أي الخطيئة الأولى التي ارتكبتها، ليصبح المسيح فيلًا بالمقارنة ويموت. أخذت مريم العذراء السطل: إنه بطنها الثمين الطاهر الذي صور فيه المسيح وتشكلت البشرية داخله. رأى الفيل الفتاتين وأحبهما ولحس حلمتيهما. والمسيح نفسه سيلحس العهدين القديم والجديد، لكي يعثر على حليب الخلاص، كما يأتي من الفتاتين. فغنى بهدوء أصواتًا هي صوت مريم العذراء، يُعد الفيل ابنًا فعليًا للرب الذي تجسد، وكانت السكين هي سكين الخطيئة، سكين الدم.

فمن دون التعليق الصريح والحاسم لا أحد من القراء كان من الممكن أن يرى في الفيل المتوحش رمزًا للمسيح أو يفكر في ذلك. لا تشبه بنية الحبكة -وحش دجنه الجمال الحسي لفتاتين- بنية ابن الله الذي وهب حياته من أجل خلاص البشرية، فلا شيء يجمع بين المقطعين السرديين، سلسلتي «الوظائف» البروبية. وبالمقابل يفترض المحكي، وهذا أمر واضح، من كل زوايا التأويل، تساؤلًا من النوع الثالث.

4

الصورة

اللفظي والبصري

أن يتواصل المرء معناه أنه يتوجه في مرحلة أولى إلى الإدراك الحسي عند غيره: لا يمكن أن نتواصل إلا من خلال إرسال علامات تلتقطها الحواس الخمس. ومع ذلك، ونحن نتكلم عن التواصل غير اللفظي، فإننا نتحدث عامة عن حاستي السمع والبصر؛ ذلك أن قسمات الوجه التي تتغير والإيماءات التي تقوم بها الأيدي وعمود الدخان في رأس الرابية، كلها علامات موجهة إلى الإدراك البصري. وتبقى الحالات التي تشير إلى تواصل واعٍ[1] يمر فيها الإدراك أولًا، وربما حصريًا، من خلال اللمس أو الشم أو الذوق، نادرة عند أناس يتمتعون باستعمال عادي لكل الحواس.

فهل هناك تراتبية للإدراك الحسي؟ الجواب ليس قطعيًا، فيما يبدو. فبما أن كل حاسة تتوفر على طريقة خاصة في الإمساك بالواقعي، فإن أشكال الإدراك الحسي تتكامل، عوض أن تكون بينها تراتبية. فقد أكدت

---

(1) لا يشكل التواصل غير الواعي جزءًا من دراستنا: إنه يشكل موضوعًا سيميائيًا. فالعادات اللمسية والشمية للأفراد، رغم أنها قابلة للتأويل بوصفها قضية تعود إلى الإيتوس، تمكننا من تعرف هؤلاء وتصنيفهم بعد ذلك بصفتهم أعضاء في مجموعة اجتماعية ما. بطبيعة الحال، بإمكان العناصر غير الواعية أن تكون جزءًا من مجموع تواصلي واعٍ كما يقع لشخص وهو يعبر عن حبه، فيحمر وجهه.

إيفات هاتويل Yvette Hatwell بعد بحث طويل حول الروابط الممكنة بين اللمس والبصر أن «كل شيء يتم كما لو أن اللمس يصبح هو ما يميز هذا الاختصاص؛ لأنه يتمتع بدور مركزي في التكيف الحسي الحركي، إلى الحد الذي يصبح فيه معنيًّا فقط بنجاح أفعال تُمارس على العالم، تاركًا للبصر مهمة «فهم» هذا العالم»[2]. وفي المقابل، «فعندما تؤدي الحواس المهمة ذاتها، تكون هناك تراتبية تفضل السمع والبصر. وهكذا، عندما يؤدي اللمس والبصر العمل ذاته، ستكون هناك تبعية السمع للبصر، حتى وإن كان البصر هو الذي سيعاني من هذا التشوه»[3].

وبناءً عليه، لن يكون من الخطأ دراسة أشكال التواصل بين الناس استنادًا فقط إلى ما يأتي من السمع والبصر. وبرغم بعض المحاولات البسيطة، فإن الجهود التي بُذلت من أجل خلق عمل فني كلي من قبيل الأوبرا الفغنيرية، لم تتجاوز الحِسّين المفضلين، ولنستحضر في هذا السياق مراسلات بودلير وانحطاط العوالم التي تمثلها دو إيسانت* Des Esseintes[4].

يعود النص، كما حددناه أعلاه، إلى السمع والبصر في الوقت ذاته. فهو شفهي يتخذ بعدًا بصريًّا من خلال باث: لا يمكن الفصل بين جسد هذا الباث وإيماءاته عما تلتقطه آذاننا. وهو مكتوب، ويتخذ بذلك بعدًا بصريًّا

---

(2) Toucher l'espace – la main et la perception tactile de l'espace. Presse universitaire de Lille 1986 p.348.

(3) op cit p.347.

وتضيف السيدة هاويل: «إن نمذجة اللمس على الرؤية ليست فعلية سوى في وضعيات إدراكية إبيستيمة (إنها تخلصت من كل غاية تداولية). إنها قد تنمحي أو تختفي عندما يتحقق العمل الحسي الحركي لليد» (ص 348).

(*) Jean Des Esseintes يتعلق الأمر بشخصية رئيسة في رواية جوريس-كارل هيوسمانس، وهو روائي فرنسي من القرن التاسع عشر. وهي رواية لا شيء يحدث فيها وبطلها الرئيس، وهو بطل مضاد، يعاني من حالة نفسية غير متوازنة ينبعث منها ما يشبه لائحة من الأذواق والتقزز (المترجم).

(4) انظر: le catalogue Gesamthunstwerk.

من خلال الكتابة وحجم الصفحات. ومع ذلك سيظل شفهيًّا، فنحن نحاكي ذهنيًّا النبر المفترض للمتلقي[5]. لا يمكن للنص أن يخرج عن هذين الحسين، فإدراكنا دائمًا مزدوج.

لقد قبلنا، بشكل ضمني، ونحن نحلل مختلف الآثار التواصلية للنص، غلبة اللفظي (ذي البعد البصري) على ما سواه. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو معرفة هل من الممكن دراسة الآثار التواصلية نفسها استنادًا إلى الصورة. ونعني بالصورة، بطبيعة الحال، ابتكارًا اصطناعيًّا يخضع لتقطيع، ويكون محدودًا في علاقته بـ«الواقع» الممتد، وليس منظرًا جميلًا مثلًا، ذاك الذي يَمْثُل أمامنا، والذي قد نؤوله مع شعراء الباروك بوصفه حاصل تواصل وحيد الاتجاه، من الله إلى عباده، ولكن لن ننظر إليه أبدًا بوصفه صورة موجهة إلى خلق حالة تواصل إنساني[6]. فإذا كان المتلقي حاضرًا في النص الشفهي، فإن الصورة، مثلها مثل النص المكتوب، لا تكشف بشكل مباشر عن مؤلفها: فلا يحيل الرسم الإشهاري والصور البيداغوجية (الموجهة إلى الأطفال ومستعملي الطرق...) واللوحات المعروضة في المتاحف في الغالب إلا بشكل غير مباشر على أصلها من خلال لافتة أو عنوان، أو من خلال إيحاء متداول وسريع التعرف.

فهل يمكن الحديث عن تواصل بصري مستقل لا يحتاج إلى أي مرادف لفظي، أي الحديث عن تواصل لا يتوجه إلا إلى حس واحد؟ بعبارة أخرى، هل يمكن التعامل مع الصورة بوصفها نصًّا له تقريبًا الخصوصيات نفسها الشبيهة بتلك التي يتمتع بها النص اللفظي (الانسجام[7] والإقناع)؟ إن

(5) عندما يكون عندنا إحساس أننا لا ننجح، نعود إلى الوراء ونعيد قراءة الجملة مرة ثانية.

(6) يمكننا التساؤل بطبيعة الحال عما إذا كان عمل الهيئات السياحية التي تبني فنادق أو شرفات في أماكن تسمح بتأمل المناظر الجميلة لا تندرج سيميائيًّا ضمن الاعتبارات التي ندرسها هنا.

(7) بصدد قضية الانسجام البصري انظر:

السؤال صعب ومركب. وسأحاول تقديم جواب عنه في الصفحات الآتية، ولكنني سأصوغ من الآن فرضية مفادها أنه لا يمكن للتواصل القصدي والواعي أن يتحقق أبدًا بشكل آنيٍّ. إن التغاضي عن هذا الشرط هو الذي يوهم أن الصورة الخالصة ممكنة الوجود.

يمكن لشكلي التواصل أن يتعاقبا فعلًا، ويحل أحدهما محل الآخر، وذلك عندما تقتضي الشروط الاجتماعية استعمال هذا الشكل عوض ذاك. وهكذا، تستخدم النساء في إقليم كابيندا في أنغولا منحوتًا لكي يوجهن إلى أزواجهن تحذيرًا عموميًا، عندما تكون هناك مشكلات زوجية[8]. فهنا يجري تفضيل التواصل البصري: إنه يتخذ شكلًا مخففًا، إنه يجري أمام أفراد العشيرة، وهكذا يُتجنب صراع مباشر.

بطبيعة الحال، يمكن، على المستوى الفلسفي القح -المنطقي والإبستيمولوجي- التشكيك في ضرورة وجود رابط بين الكلام والصورة. وهذا برغم وجود تقليد فلسفي قديم في هذا المجال يمتد من أفلاطون إلى جون لوك. يمكن للفكر أن يشتغل دون الاستعانة بنشاط تخيلي، ويمكن للكلام التعبير عن الفكر دون الإحالة على الصورة. وفي هذا المستوى، فإن الرابط بين الاثنين لا يتمتع بالوضوح الكافي، كما نعتقد عامة [9]. ولكن يتعذر تجنب التقريب بين الكلام والصورة في مستوى أدنى، أي بعد ما يتبنى الفكر منظورًا يتمتع ببعض الحسية، مثلًا على مستوى الدراسة السيكولوجية أو الجمالية. فقط بعدما تغادر المفاهيم ميدان القضايا والأحكام لكي تحتضن

O Horany Discoherent Remarks on coherence in E Zoser éd Text connexty Text x=coherence Hambourg 1985 pp567-594.

(8) an Visser Spreekwoorden in beld , Berg en dal Africa Museum 1982

(9) انظر ملاحظات Kauss Hartmen في denken Wort und bild in H Brunner 1979 pp.15-16.

أشياء العالم الواقعي، ستظهر الصورة الذهنية، وتتغير اللغة موازاة مع ذلك. قد لا تشكل اللغة العادية عند منطقي سوى عائق عابر، ذلك أنها لا يمكن أن تتحرر من كل الاستعارات؛ وستجر معها الكثير منها، تكون في الغالب ميتة. وفي المقابل، يشكل التفاعل الدائم بين اللفظي والبصري بداهة في كل سيرورات التعلم والتذكر، إلى درجة أننا ميالون أحيانًا إلى القول بالغلبة النسبية للبصري على اللفظي في هذه السيرورات[10].

ويعكس إرثنا الثقافي هذه الصعوبة في فصل البصري عن اللفظي، وتحديد خصوصية كل واحد منهما. ذلك أن شعرية أرسطو تشتمل على إشارات كثيرة إلى الفن التشكيلي، ونحن على علم بالتأثير العميق الذي مارسه المبدأ الهوراسي القائل بأن «الشعر شبيه بالتشكيل»، وقد كان هذا التأثير نافعًا حسب البعض، وضارًا حسب البعض الآخر. ولقد تحكم هذا المبدأ الذي لم يستبعد تاريخيًا إمكانية افتراض غلبة الشعر على التشكيل، وغلبة التشكيل على الشعر، لقرون كثيرة في دراسة هذين الفنين[11]. ففي هذا النقاش الموغل في القدم يمكن أن نرمز لهذه المواقف المتناقضة من خلال الإحالة على ليسنغ Lessing وغيلسون Gilson. حاول الأول الفصل القطعي بين فن الزمن وفن الفضاء: وقد منح كل واحد منهما ميدانه الخاص، وكان يأمل من خلال ذلك القضاء على الإكراهات العرضية والاصطناعية، وفي الوقت ذاته على مبدأ المحاكاة ذاته المفروضة على الفنين[12]. أما غيلسون فقد كان، على العكس من ذلك، يلح على التأثير القوي والمتبادل بين فنون القول وفنون الصورة؛ فخارج القواعد الشكلية الهوراسية هناك التحدي الذي

(10) Allan Paivio يتكلم عن غلبة اللفظي على البصري.

(11) من أجل جرد للنصوص الهامة انظر دراسة:
William G Howrd «Ut pictura poesis in PMLA 24 , 1909 pp.40-123.

(12) يضيف: كل فن يحاكي أولًا الطبيعة كما يقول الكلاسيكيون، وبالإضافة إلى ذلك، فإن الشعر والفن يتداخلان مع بعضهما.

لا يقاوم، والذي تشكله لكل واحد منهما الرغبة في تجاوز حدودهما؛ فيما يتعلق بالشعر هناك تحدٍّ انتزاع الصورة من الفضاء وتثبيتها وإدراجها ضمن الحركية التي يوحي بها الدفق الزمني[13]. ومع ذلك، فإن هذا التمييز القائم بين فن الزمان وفن الفضاء هو في واقع الأمر تمييز فلسفي: ومرة أخرى، وفي هذا المستوى ذاته، ينفصل اللفظي عن البصري. إن ما هو أساسي على المستوى السيكولوجي، هو إدراك المتلقي، فهو الذي يشكل واقعة زمنية، وقد ألح على هذا كل من غومبريش Gombrich وماران Marin: هناك تفكيك زمني للفضاء وقراءة للوحة كما يُقرأ النص، مع اختلاف واحد هو أن عادات القراءة وقواعدها ليست هي ذاتها في الحالتين[14].

فعندما نفترض أنه لا يمكن الفصل أبدًا بين البصري واللفظي، سنكون أمام مهمتين تفرضان نفسيهما علينا. تكمن المهمة الأولى في إعادة تقويم إسهام الكلاسيكية، تلك الدراسات الواسعة للمنظرين حول «القواعد» التي تعود إلى التشكيل والشعر، ما قدمه الإيطاليون والفرنسيون وما قدمه الهولنديون والألمان والإنجليز أيضًا. وهكذا يمكننا معجم واحد من مقارنة الدراسة النقدية للوحات والقصائد كما كانت تمارس في الأوساط النخبة المثقفة الباريسية في زمن لويس الرابع عشر؛ وسيكتشف «هواة شرح النصوص» -سواء تعلق الأمر بـ روستانغ Roustang أو سبيتزر Spitzer - باندهاش وجود تناظرات في الدراسات التي أُنجزت على لوحات تيتيان وفيرون وبوسان في المحاضرات الشهيرة التي أُلقيت سنة 1667 في الأكاديمية الملكية للتشكل والنحت في باريس[15].

(13) Etienne Gilson : Peinture et réalité. Paris Vrin 1958 p.33

(14) ernst H Gombrich : «la description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin » in Communications 15 1970

(15) يلاحظ jaques Thuilier عن حق أن الكتابات حول الفن التصويري في المرحلة الكلاسيكية كانت أغنى وأوضح من تلك التي كانت تتمتع بشهرة، والتي احتفى فيها الشعراء بالفن الأدبي.

أما المهمة الثانية فهي تحديد الأسس المنهجية لبحث من هذا النوع وتصنيف لأنماط التقارب بين البصري واللفظي، خارج الاعتبارات المشار إليها (وجزئيًا انطلاقًا منها). هل يجب تبني منهج يستمد عناصره من السيكولوجية المعرفية، أم الاستناد إلى مكتسبات اللسانيات المعاصرة، كما يقترح ذلك كوفمانKauffman وماكونهوبت Muckenhaupt[16]. فمن جهة نظر سميائية، لا بد من القيام بوصف شامل، في جميع الحالات، لكل أنماط الترابطات بين الميدانين البصري واللفظي[17]. هناك تمييز أول يفصل مستوى الموضوعات والميتا-مستوى. وفي هذا المستوى الأخير تُدرج الملاحظات التي خصصت في انفصال وفي اتصال للأعمال اللفظية (الأدبية) والأعمال البصرية (التصويرية). وفي العموم تعودنا على عدِّ هذه التعليقات ذات طبيعة لفظية، غير أنه يتعين علينا أن نعترف أيضًا بوجود تعليقات بصرية، حتى وإن كنا لا ندركها إلا عندما نستعمل الكلمات. وهنا تختفي الاستقلالية الظاهرة للبعد البصري، وذلك في اللحظة التي نعلن عنها، ونحن نعي وجودها، ونقيم من جديد الرابط القوي بين البصري واللفظي. أما فيما يتعلق بالموضوعات، فإن مورفولوجية هذه الروابط تتحقق من خلال ثلاث مقولات: مقولة الزمن (تبلور النص والصورة تزامنيًا أو بالتتابع، واحتمالًا في فترات مختلفة)، ومقولة الكمية (نص واحد أو مجموعة من النصوص، لوحة واحدة أو مجموعة من اللوحات تتناول كلها الموضوع ذاته)، ومقولة الشكل (أشكال مترابطة، كما هي الحال في الكاليغراف وفي حالة الشعر البصري، وأشكال منفصلة، كما هي الحال مع الشعار أو الشريط المصور).

(16) George Kauffmann 1986.

(17) انظر في هذا الصدد الجرد الذي قدمه
Winfried Notti : Handbuch der sémiotik Stutgart Metzeler 1985 chap5.

فإذا كنا قد تعودنا، برغم كل شيء، منذ قرون على دراسة الأدب والتشكيل في انفصال عن بعضهما، فإن برامج التدريس في القرن التاسع عشر، قامت، بفضل تأثير ليسنيغ lessing، وبفضل الكلاسيكية المضادة للنقاد الرومانسيين، بالفصل الدقيق بين الفنون والآداب، وسطرت بذلك تخصصين مختلفين في الظاهر: تاريخ الفن وتاريخ الأدب. وذلك لأن حصة البصري في الأدب كانت في أغلب الأحيان تختصر في المظهر الطباعي، وبالعكس، فإن حصة اللفظي في التشكيل كانت تُختصر في العنوان، وظل هذا التمييز وهميًّا لمدة طويلة. ومع ذلك، إذا كان النص والصورة لا يسمحان بالفصل بينهما، فستُطرح بحدة قضية معرفة إمكان أن يصدق المنظور، المتبنى في الفصول السابقة للنصوص، على الصور أيضًا. بعبارة أخرى، هل تشتغل الصور بالطريقة نفسها التي تشتغل بها النصوص والمحكيات؟

الحجاج البصري

لقد كان التقليد البلاغي، منذ فترة طويلة، منحازًا للنصوص المكتوبة، وكان يتجاهل الإلقاء actio، أي الجزء غير اللفظي في البلاغة القديمة. والخصيصة ذاتها تميز نتائج الأبحاث المعاصرة: وكما رأينا ذلك، فإن البحث انصب على الحجاج والمحسنات الأسلوبية. وهذا التجاهل غريب حقًّا، ذلك أن «التوجيه الوسائطي» لا يعود إلى الأمس القريب: فقبل ظهور الإشهار التلفزيوني بكثير، كانت الحفلات الباروكية تستعين بالاستعمال البلاغي الواعي، لكي لا نحيل سوى على مثال قديم وواضح، وهو مزيج من المؤثرات البصرية واللفظية: فلنستحضر العروض المسرحية والمراسيم الجنائزية في الفترة التي كانت تتضمن فيها غايات إقناعية، فيجب ألا ننظر إلى كورناي Corneille ولا إلى بوسيي Bossuet بمعزل عن سياقهما البصري. ومنظرو هذه الوسائطية البلاغية المتعددة في تلك الفترة كثيرون: سنذكر منهم

نيكولو ساباتيني Nicollo Sabbatini، اتناسياس كيرشر Athanasius Kircher أو الأب مينوستريي Père Menestrier، واليسوعيين الألمانيين اللذين درستهما باربارا باور Barbara Bauer. فعند جاكوب ماسين Jacob Masen الذي أصدر سنة 1650 في كولونيا «الصورة العاكسة للحقيقة الخفية»*، لا تتحدد الصور انطلاقًا من العبارة elocutio، أي بوصفها محسنات أسلوبية، بل انطلاقًا من الإيجاد dispositio، أي بوصفها موضوعات للمقارنة أو الضدية. ومن جهة ثانية، حاول فرانسيسكوس لانغ Franciscus Lang، بعد ذلك بقليل في ميونيخ، إصباغ طابع درامي على تمارين القديس إغناس دو لويولا، بإضافة موسيقى إلى النص وديكور يتضمن شعارات[18].

تُميز البلاغة كما هو معلوم بين نوعين من الحجاج، الحجاج العقلي والحجاج العاطفي. وبصفة عامة تقوم الصورة بتبليغ حجج من النوع الثاني، ويُسند إليها عادة قوة عاطفية تُعد، حسب بعض المنظرين، أقوى من تلك التي تقدمها النصوص: « فمن بين كل الانفعالات التي تتسرب إلى الروح تظل تلك التي تأتي عبر العين أقواها»[19]. وإلى هذا الحد علينا القيام بتقسيم فرعي. يحدد التقليد الأرسطي، كما رأينا ذلك أعلاه، من جهة مجموعة كبيرة من الانفعالات يمكن وصفها أو تمثيلها في الخطابات وفي الأعمال الأدبية (غضب آخيل، حب أندروماك)، ويقيم، من جهة ثانية، ثنائية فيما يتعلق بالأهواء التي يجب استثارتها عند المتلقي. فغاية النصوص التي تعود إلى

(*) Jean Des Esseintes يتعلق الأمر بشخصية رئيسة في رواية جوريس-كارل هيوسمانس، وهو روائي فرنسي من القرن التاسع عشر. وهي رواية لا شيء يحدث فيها وبطلها الرئيس، وهو بطل مضاد، يعاني حالة نفسية غير متوازنة ينبعث منها ما يشبه لائحة من الأذواق والتقزز (المترجم).

(18) das Bild als Argument –Emblematische in den buhnmeditationen franciscus Langs PP. 88-89.

(19) entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintre vol V p.324.

الوضعية الاحتفالية هي استثارة الإعجاب –وقد رأينا أن الملحمة هي من الأعمال الأدبية التي تُصنف ضمنها- في حين تهدف النصوص القضائية والاستشارية إلى إثارة الجدل والشفقة والخوف، أي الكتارسيس (التطهير).

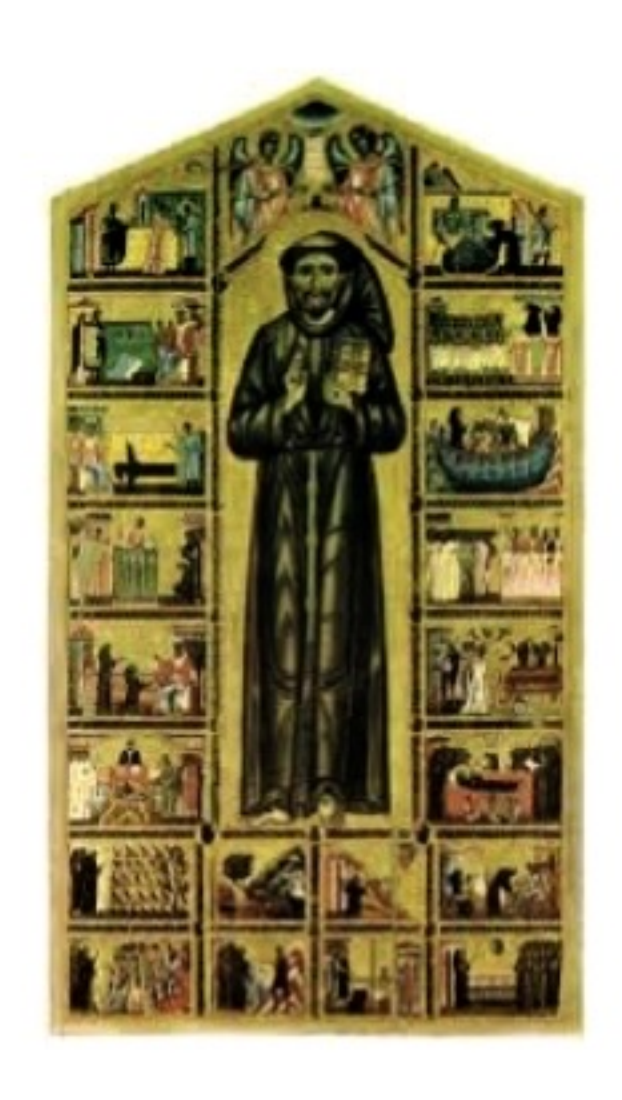
كان من الضروري التذكير بهذه الثنائية من أجل طرح سؤال ما إذا كان الإقناع العاطفي في حالة الصورة أيضًا يمكن أن يمارس في الاتجاهين معا. فبإمكان صورة وحيدة، أو سلسلة منسجمة من الصور، أن تشتغل بالفعل داخل بعض الوضعيات الاحتفالية، وتكون الغاية منها هي استثارة إعجاب المشاهدين أو حماسهم تجاه الشخص أو الشيء الممثل. ولكن يمكن أن يكون للصورة أيضًا وظيفة إقناع مباشر ودعوة المشاهدين إلى الإحساس ببعض الانفعالات، بل ربما أيضًا القيام بترجمتها إلى أفعال. وفي هذا السياق سننتقل إلى النوع التصويري للبورتريه؛ وعلى الرغم من الثبات الظاهر لهذا النوع (كما هو في ذاته)، فإنه يُعد في واقع الأمر جزءًا من الحوارية البلاغية. إن التأمل الصامت[20] أمام العذراء أو أمام قديس هو رد فعل عاطفي؛ يترك الإعجاب الخالص مكانه تدريجيًا لإحساس بالندم يُعبر عن نفسه من خلال صلاة صامتة متبوعة بنذر لتغيير نمط الحياة. ويمكننا بسهولة معاينة وجود سيرورات سيكولوجية-بلاغية مشابهة فيما يخص أنواعًا أخرى من البورتريهات أكثر فردانية، كما هي بورتريهات رجال الدولة المشهورين أو الأولياء، فالنوعان معًا محاطان بخرافات تُمجد أو تحط من شأن جهة ما. وفي غالب الحالات سيكون من الصعب فصل البورتريهات الاحتفالية عن البورتريهات الأخرى. فبورتريهات الأبطال المشهورين وحدها تنتمي إلى الفئة

(20) التأملات الدينية التي تخضع لقواعد دقيقة يمكن أن تمارس ليس فقط بواسطة كتب التمجيد، ولكن انطلاقًا أيضًا من دواوين شعرية كما هي الحال مع
les Theoremes de Jean de la Copede hk !v Louis L Martin The poetry of meditation. New Haven Yale University Press 1952.

الأولى، بينما تُصنف غالب البورتريهات الأخرى ضمن سيرورة، سبق أن وصفناها أعلاه، تبدأ بالإعجاب، وتنتهي بانفعالات حية موجهة إلى الإقناع.

هل الحجاج البصري دائمًا وبالضرورة ذو طبيعة انفعالية؟ يُثار هذا السؤال لأن الأثر الانفعالي يكون مسبوقًا بمرحلة أولى للتماهي والتعرف على الموضوع الممثل: إن هذا العمل هو ذو طبيعة عقلانية. فبما أننا لا يمكننا تعرف أبطال وقديسي الأزمنة الغابرة إلا من خلال التشابه الجسدي (والمتفرجون يجهلون ذلك)، فإن هذه العملية لا يمكن أن تتحقق إلا بفضل المكان الذي توجد فيه اللوحة (كنيسة مخصصة لقديس، قصر في ملكية عائلة)، وبفضل الخصائص التي تحيط بالشخصية داخل لوحة ما. تشكل الخصائص حججًا دالة على الهوية. إن الخصائص عند روجي دوبيليس Roger De Piles هي مرادفات صورية للموضوعات في البلاغة اللفظية [21]. إن الانتقال، أو إن شئتم التطابق، من التماهي إلى الحجاج، بالغ الوضوح في بعض صور المذبح، حيث ينظر القديس، وقد مثل في حجم كبير، إلى المتفرج الذي يواجهه (Imago)، بينما نرى في اليمين وعلى اليسار وفي الأعلى وفي الأسفل سلسلة من المشاهد مستقاة من حياته (historia). وهكذا، ففي بازيليكا سانتا كروز في فلورانسا، يتم تمثيل القديس فرانسوا داسيز، وقد أحاطت به «عشرون لوحة صغيرة داخل اللوحة» تذكر جميعها باللحظات الدالة من الناحية اللاهوتية في حياته: كان يعظ الطيور ويعالج المصابين بالجذري إلخ (اللوحة 1).

(21) Roger de Piles : Cours de peinture par principe. Paris 1708 pp.462-474.



اللوحة 1: القديس فرانسوا داسيز بازيليكا سانتا كروز. فلورانسا.

تُعد هذه المشاهد سمات، وذلك لأنها تمكننا من تعرف الشخصية المركزية، ولكنها تُعد في الوقت ذاته حججًا (موضوعات/ أمثلة) موجهة إلى إقناع المشاهد بالإعجاب برجل قام طوال حياته بأفعال خارقة. وعندما رسم زورباران، قرونًا بعد ذلك سنة 1638 في إشبيلية، السعيد هنري سوزو (اللوحة 2)، كان يأخذ في الحسبان الإكراهات الحديثة للمنظور والمحتمل. لقد أدمجت الشخصية الرئيسة ضمن المنظر، ولم تمثل مشاهد الحياة بشكل منفصل: إنها تبدو، بحجم صغير خلفه. وهنا تنمحي المراحل المتتالية للتأمل (تتضمن التعرف والحجاج)، خصوصًا أن الشخصية الرئيسة كانت ممثلة هي أيضًا وهي منهمكة في الفعل، أي في لحظة تحولها الصوفي. لقد عرفت اللوحة وحدة روحية إلى درجة أن المشاهد يكتشف ببطء، أي بعد فوات الأوان، أن المشاهد الثلاثة للعمق هي في واقع الأمر موضوعات حجج.



اللوحة 2: زورباران « السعيد هنري سوزو» متحف الفنون الجميلة، إشبيلية.

وبرغم أن التمثيل الأساسي والتمثيلات الثانوية تحضر في المثالين السابقين، في الإطار نفسه، فإن التمثيلات لا تشكل بطبيعة الحال حجاجًا عقلانيًا مفروضًا. وسيكون للتراكم دون شك تأثير بلاغي؛ إنها في الوقت ذاته محسن (التكرار) وموضوع (شكلي للتقسيم أو التعداد). وسيظل هذا الحجاج من طبيعة باراتكتيكية[22]، إن جاز التعبير.

المحكي البصري

إذا كانت الوظيفة الحجاجية لا تصبح مرئية إلا إذا أعدنا بناء سيرورة التلقي، فإن سرديتها قابلة للإدراك بشكل مباشر. ذلك أن الكثير من اللوحات تمثل أفعالًا. وسندرس في الصفحات الآتية الطرق المتنوعة التي تصبح من خلالها الصور حاملة لنفَس سردي من خلال تمثيلها، أو إن شئتم، من خلال إيحائها بمحكيات.

(22) نسبة إلى البراتكس parataxe (انظر الفصل الأول) وهو ما يعني أن الصور لا ترتبط مع بعضها بروابط تجعل منها نصًا واحدًا (المترجم).

سنُقصي من بحثنا الصور المتسلسلة التي تُعد جزءًا من حركة، من قبيل الصور التي تتعاقب في فيلم، والتي يمكن أن تشكل بذلك، برغم الاختلافات النوعية للوسائط المختارة، سردًا له قيمة السرد اللفظي نفسها؛ فمن البدهي أن التناظرات، بين محكي يتم من خلال صور متحركة وبين محكي كلامي يتعاقب، كثيرة لدرجة تفرض علينا القيام بدراسة سردية للمحكيات الفيلمية، حتى وإن كان هذا الأمر يثير مشكلات خاصة[23]. لا تعنينا المحكيات التي تتحقق في الصور المتحركة، بل المحكيات التي يتم تمثيلها (يوحى بها) من خلال صور ثابتة: هل يمكن للصورة، في كامل ثباتها، أن تكون حاملة لمحكي؟

هناك بطبيعة الحال صور ثابتة لا تتمتع بخصيصة سردية. فالبورتريه والمناظر نوعان بصريان لا يدخلان ضمن دراستنا. فالمحكي يشترط حضور كائنات حية[24] منخرطة في فعل؛ لا يشتمل المنظر على كائنات حية، أما البورتريه فلا يمثل سوى كائن واحد. يُمنح المنظر استقلالية عندما لا يشكل في المحكي سوى ديكور، ويحضر البورتريه بوصفه نقيضًا للسرد: إن الشخصية ثابتة، مفصولة عن الزمنية لكي تفرض حضورها علينا، أو تستثير إعجابنا. إن البورتريه كما سبق أن رأينا يعود إلى البلاغة[25].

تشير هذه الأمثلة، سلبيًا، إلى ما هو ضروري لمحكي ما. ولكن هل يكفي وجود ذات أو موضوع أو فعل يجمع بينها في تشكيل عناصر أولية لمحكي ما؟ إنه في حاجة إلى فعل، هذا أمر مؤكد، ولكنه في حاجة إلى محكي، فما يميز كل

(23) انظر مثلًا من بين الأعمال الحديثة:
David Bordwell : Narration in the fiction film 1985 .

(24) أستعمل هذا التعبير لأن الحيوانات المؤنسنة للحكايات يمكن أن تحل محل الإنسان.

(25) إن المنظر الذي يخترقه إنسان والبورتريه حيث يشد موضوع ما انتباه الشخصية تشكل بطبيعة الحال حالات خاصة.

سرد هو أنه يقدم فعلًا أو مجموعة من الأفعال الإنسانية ضمن غائية: فهي لها دائمًا بداية ونهاية. وبالإضافة إلى ذلك، يحتوي المحكي على مواجهة قد تكون هي الانتصار على عائق. ويجب أن نذكر ببدهيات السرديات هاته، لكي ندرك منذ البداية أهمية مشكلة تعود إلى المحكي البصري؛ يمكن لصورة ثابتة أن تمثل فعلًا، ولكن المشكوك فيه هو أن تحتضن مجموع العناصر التي تشكل محكيًا بسيطًا. فلوحة عنوانها annonciation (بشارة) تكشف لنا عامة عن وجود ملاك يتوجه إلى فتاة: هذا هو الفعل. ولكن لن يكون لهذا الفعل معنى إلا ضمن المحكي الإنجيلي الذي ينتهي بميلاد المسيح: فهل تتضمن اللوحة عناصر بصرية خالصة يمكن أن يدركها كل متفرج، وتمكننا من تجاوز الفعل البسيط وتمنحه المعنى المنشود؟ بعبارة أخرى، كيف يمكن الانتقال من الفعل إلى المحكي؟ هل يمكن الإيحاء بمحكي ونحن نمثل لفعل؟ إنه المشكل المركزي لكل سردية بصرية.

قد يُقال إن هناك حلًا بسيطًا؛ ويكمن هذا الحل في تمثيل قصة من خلال مقطع يتكون من لوحات كثيرة لا في لوحة واحدة. ويجب التعامل مع هذا المقطع بوصفه يشكل وحدة هي ما يشكل المحكي[26]. وسنحاول التمييز الآن بين مختلف المحكيات التي يمكن أن تمثلها متوالية، أو توحي بها، ومعالجة القضايا التي تثيرها.

يجب أن نشير في البداية إلى ظاهرة مهمة استعان بها السيناريست الروسي كوليشوف في العشرينيات من القرن الماضي. فقد كان يضع جنبًا إلى جنب مجموعة من الصور غير السردية، تُظهر الأولى البورتريه ذاته، في حين تمثل

(26) يجب ألا ندرس فقط العلاقات المتبادلة بين اللوحات التي تشكل الدورة بل أيضًا العلاقات مع الفضاء الذي يحيط بها:

Egon Verheye : The painting in the studios of Isabelle d'Este at Mantua New York University Press 1971 p.3.

الثانية موضوعات متنوعة؛ يتلقى الجمهور تعابيركل وجه بطريقة مختلفة؛ فما يتحكم في التأويل، أي المعنى الذي يُعطاه الفعل، هو الموضوع (تكره أو تحتفي إلخ)[27]. إن وضع صورتين غيرسرديتين جنبًا إلى جنب- إحداهما يجب أن تشتمل على كائن حي- كاف من أجل الإشارة إلى فعل.

ماذا يحدث عندما نضع جنبًا إلى جنب مجموعة من الصور السردية المستقلة عن بعضها، أي صور تروي محكيات مختلفة أو توحي بها؟ يوحي وضع هذه الصور في قاعة ما، أو في متحف إلى المتفرج بمحكي من درجة ثانية يربط بين المحكيات المتفرقة. وهكذا، حاول إيغون فيرهاين Egon Verheyen إقامة نظام وُضعت ضمنه خمس لوحات لمانتونيا mantegna وبيريغينو Perugino وكوستا Costa في «ستوديو» إيزابيلا ديستي في مونتو، وذلك في أفق الحصول على المعنى الذي يجب أن تعبرعنه هذه الصور في نظر الذين يزورون هذه الغرفة. والحال أن هذا المعنى الذي يكشف عن نفسه عندما نسيروفق النظام الذي يقود من لوحة إلى أخرى، هو نظام سردي[28].

يولد تراكب الصور محكيات شتى. وهناك تجارب أكثر اتساعًا بصدد مجموع الصور التي أنجزتها في الولايات المتحدة في سنوات الثلاثينات مؤسسة Farm sécurity Administration. وكانت هذه المجموعة تتضمن 88,000 صورة فوتوغرافية. لقد انتهت محاولات التصنيف التي قام بها مديرو هذه المؤسسة، وبعض الاستعمالات الشخصية التي قام بها الصحفيون وبعض الأفراد، إلى خلق شبكة معقدة من محكيات لا تُعد ولا تحصى[29].

(27) يحكي هذه التجربة مانفريد Manfreid Mukenhauot، وقد خصصت مجلة Iris عددًا خاصًا لـ «الأثر كوليشوف» انظر vol 4 n 1 1986.

(28) op cit pp.50-51.

(29) Cf Alan Trachanberg From Image to Story : Reading the FSA File.
ويجب أن نلاحظ أن بعض الروايات المصورة الحديثة، من دون إعطاء إشارات لفظية، تدعو القارئ من خلال ترتيب الصور إلى إبداع محكي.

تكون هذه المحكيات في البداية من طبيعة بصرية خالصة، ذلك أن معادلاتها اللفظية لا وجود لها. ومادام المستعمل لا يقوم «بترجمتها» المكتوبة التي تثبت المقطع، فإنها تظل هشة واعتباطية. إنها هشة، لأنها لا تستمر في الوجود بعد تجميعها، إنها ستدمر بمجرد ما توضع الصور في الملفات؛ وهي اعتباطية لأن كل مُشاهد يأخذ من هذه الصور محكيات أخرى. بل يمكنه أن يرتب الصور ذاتها ضمن نظام مختلف، ويقود إلى محكي مختلف[30]. هناك تجارب بيداغوجية بالغة الأهمية أُنجزت في هذا الموضوع؛ يُعطى التلاميذُ عددًا محددًا من الرسوم تمثل كائنات حية وموضوعات (منزلًا، شجرة) ويُطلب منهم استعمالها من خلال ترتيبها ضمن نظام يُولد محكيًّا[31].

الظاهرة نفسها موجودة بطبيعة الحال على المستوى اللفظي، ولكن الأعراف الثقافية تمنعنا، عادة، من الانتباه إلى الحركة السردية النصية. ولكن يمكن أن نعدَّ النصوص التي تنتمي إلى النوع الأدبي نفسه متغيرات مقبولة داخل مجموع ما، حسب قوانين النوع. تؤثر المتغيرات في الروابط بين الشخصيات، وتؤثر جزئيًّا في مقاطع الأفعال. وهكذا تقتضي التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية، أي قوانين النوع، حلًّا مأساويًّا. ولكن فور ما نقبل بهذا، يكون بإمكاننا القول إن رودريغ وكوسروس وبريتانيكيس وميثراديت متغيرات للمحكي الأولي نفسه (أو نواة سردية: الصراع المميت بين أفراد العائلة الواحدة: الأم ضد ابنها، الابن ضد أبيه، الأخ ضد أخيه، الأب ضد ابنه، إلخ). إن هذه الحركية السردية -والآثار المعتبرة التي يمكن أن تكون لها على معنى المحكي- سهلة الدراسة في المحكيات الخرافية، فهذا النوع

(30) ورة سردية واحدة يمكن أن تكون مكونة من عناصر متحركة تشكل، عندما تخضع لترتيب ما، صورة سردية أخرى، وتقترح محكيًّا آخر. انظر

A. Martin : Le livre illustré en France au xv siècle. Paris 1943.

(31) Cf M Mucauhaupt op cit note 13 p.186

يتمتع بالاختصار وغياب الدوافع السيكولوجية المفصلة: يمكن للعناصر السردية ذاتها أن تكون حاملة لإرساليتين بالغتي الاختلاف فقط بعدما يتغير مقطع الأحداث. وهكذا من بين الخرافات التي تصنفها أرن- تومبسون Aarn-Thompson ضمن نوع رقم 480 (الفتيات اللطيفات والفتيات غير اللطيفات[32])، هناك صيغتان مَجَربتان يكمن الاختلاف الوحيد بينهما في الترتيب، حيث تتغيب الفتيات الشابات عن منزلهن: تتغيب ابنة الأرمل هي الأولى، وتقول لنا الحكاية إن الطيبوبة يُجزى عليها، وقسوة الروح تنال عقابها، وتُعلمنا الحكاية أن الكسل يعاقَب عليه، أما المثابرة على العمل فيجزى عليها أيضًا[33].

ولكي لا يتغير المعنى، وتكون الصور حاملة لإرساليات مختلفة، بل قد تكون متناقضة. على الفنان، كما الكاتب، أن يضع نظامًا يجب أن تُرى اللوحات وتُقرأ داخله: سيتضمن المحكي البصري إذن، كما المحكيات المكتوبة، سلسلة من الأفعال الثابتة. ويمكن أن يكون هذا النظام هو نظام المطبوع -يفرض علينا الألبوم معنى «القراءة» التي يريدها المبدع- أو نظام الموضوعات الموجهة إليها الصور: إن حائط غرفة في القصر، وحائط كنيسة ما يوجهان كليًّا مقطع الأحداث، ويوجهان معنى المحكي الذي يتولد عنها.

والحاصل أن موضوع الوجهة هو الذي يسهل قراءة كل محكي بصري، وليس فقط قراءة سلسلة من الصور. ففي كنيسة مخصصة لقديس ما نتوقع رؤية مشاهد من حياة هذا القديس، وليس مشاهد من حياة قديس آخر. وقد كان القس دو بوس L'Abbé Du Bos قد أثار الانتباه إلى صعوبة

(32) the kind and the unkind girls.

(33) انظر مقالي:

Le conte populaire et la théorie littéraire in Mélanges à la mémoire de Franco Simone, vol IV. Slatkine, Genève 1983 p.186

تأويل لوحات في فترة تتكاثر فيها لوحات المساند، أي اللوحات التي لا وجهة فضائية لها[34].

وبالمقابل، بقدر ما يكون الموضوع معروفًا، فإن الفنان لن يكون مضطرًا إلى اتخاذ احتياطات لكي يتعرف الناس عليه. بل قد يحدث له -وإن كان الأمر يتعلق بحالات نادرة- أن يعكس مقطع الأفعال، فهو يعرف جمهوره جيدًا. فضمن سلسلة من خمس جداريات في بونباي تمثل لموت هيكتور، يوجد المشهد الذي يقتل فيه آخيل هذا الأخير، في الموقع الثالث، وليس في الثاني الذي كان يجب أن يحتله كرونولوجيا: فبما أنه هو المشهد المركزي فقد كان يجب أن يكون في الوسط[35]. لا يمكن لهذا الإعداد غير الكرونولوجي لسلسة من الصور السردية ألا يذكر بالطريقة in medias res* (أي وسط الأشياء) التي نادى بها المنظرون الكلاسيكيون بالنسبة للملحمة، بل هي ضرورية للتراجيديا، وذلك لأن التراجيديا تبدأ أيضًا من لحظة الحل المقترح.

ما نوع المحكي الذي ترويه السلاسل، سلسلة الصور البصرية التي يمكن مشاهدتها وفق نظام ووفق إعداد فضائي أراده المؤلف؟ لا نملك بالتأكيد إحصائيات، ولكن لدينا إحساس أن هذه المحكيات تعود في أغلب الأوقات إلى النوع البيوغرافي: فالتشكيل الجداري والمسديات** تحكي لنا الإنجازات

(34) «على الفنان التشكيلي أن يحذر دائمًا (أن يجعل موضوعاته قابلة للتعرف)، خاصة عندما ينجز لوحات على المسند، وتكون عرضة لتغيير مكانها وصاحبها»:
réflexions critiques sur la poésie et la peinture 1719, Première Partie Section XIII p. 109.

(35) Richard Brillant , Visual narrative , Story telling in Etrucan and roman Art Ithaca Cornell U P 1984 p64.

(*) in medias res عبارة لاتينية مستوحاة من التمثيل السردي، وتعين وضعية يوجد فيها القارئ بشكل مباشر وسط الأشياء أي في قلب الأحداث (المترجم).

(**) المسدي tapisserie وهو عمل فني يتضمن رسومًا باليد تحكي في الغالب حياة القديسين (المترجم).

البطولية والخارقة للقديسين والملوك[36]. ويفسَّر هذا التفضيل بطبيعة المكان المنتقى: الموضوعات العظيمة، كما هي الحال مع الكنائس والقصور التي تقتضي دائمًا موضوعات رفيعة. يجب أن تقوم الصور، كما يفعل المعمار، بالرفع من ذاكرة المؤسسين أو القاطنين الأوائل، وعلى الصورة أن تؤبد تمجيدهم.

ولكن ليس الموضوع هو الذي يفرض على سلسلة الصور السردية طابعًا بيوغرافيًّا، فهذا محدد أيضًا من خلال اعتبارات سردية خالصة. إن البيوغرافيا محكي خطي بدايته ونهايته واضحتان ومفهومتان ويعرفهما الجميع، ولادة شخصية ما وموتها. وبالمقابل هناك أنواع أخرى من المحكي يمكن أن تقدم حلولًا غير محتملة وغير متوقعة لكي تشوق القارئ وتثير اهتمامه. وهذا ما نعثر عليه في الرواية البوليسية أو القصة في عصر النهضة. ولا يبدو أن هذا النوع من المحكيات يمكن أن تكون له معادلات بصرية؛ إن ذروة الأحداث أو الحل المفاجئ من طبيعة لفظية.

قد يقودنا التأمل في بعض المسديات إلى التشكيك في طابعها السردي. ولكن يجب ألا ننسى أن الرابط بين الأحداث المتتالية، في محكي بيوغرافي، هو غير دقيق ولا يشبه إكراهات الحبكة. فالحلقات تتتابع دون ضرورة داخلية، أي مركبية؛ فما يربط بينها هو الشخصيات الرئيسة وإبدال عظمتها. فلنفكر في رواق ميديسيس في اللوفر أو غوبلين لـ Histoire du roi (تاريخ الملك)[37]: هناك عدد كبير من الجزئيات الثانوية والشخصيات المجازية (عند روبنس) والرموز موجهة كلها لكي تشد انتباه المشاهد، وتدفع به إلى تأمل ماري

(36) تحكي الرواية المصورة والشريط المرسوم محكيات من نوع آخر؛ ولكن وبما أنها أنواع مختلطة حيث يلعب العنصر اللفظي دورًا لا بأس به، فإنهما يظلان خارج بحثنا.

(37) انظر في هذا الصدد الكاتالوغ:
L'histoire du roi , éd de la réunion des Musées nationaux 1980

دوميديسيس أو لويس الرابع عشر. إن البيوغرافيا والملحمة والمسدي كلها أنوع سردية تقترب من البلاغة الاحتفالية للمديح.

تشتمل اللوحات المستقلة، تلك التي تكون سلسلة السرد البصري، في الغالب على حدث واحد هو موضوعها. ولكن هناك استثناءات، أي حالات تمثل فيها لوحة واحدة من السلسلة مجموعة من الأحداث. وهكذا، تشتمل العشرة مسديات التي تروي حياة القديس ريمي، في ريمس، على أربعين صورة بصرية؛ ويوجد المشهد الرئيس في وسط المسدي تسبقه وتليه مشاهد أخرى تكمله، في الأعلى والأسفل. وإليكم موضوع المسدي الأول (لوحة 3): «مونتين Montain ناسك أعمى يعيش وهو يحلم بالمسيح يعلن له الميلاد الوشيك للقديس ريمي، ابن سيلين وإيمليوس (في الأعلى على اليسار). مونتين يخبر سيلين التي أخبرت زوجها بالبشرى (في الأعلى على اليمين). يوضح المشهد الرئيس هذه الولادة، وتليه مباشرة المعجزة الأولى: يعيد ريمي لمونتين بصره من خلال وضع نقطة حليب في عينيه (في الأسفل على اليمين)»[38].



اللوحة 3: «القديس ريمي »، كنيسة القديس ريمي اللوحة الأولى: الميلاد.

(38) ملخص حسب المطوية التي وزعها متحف سان ريمي.

فمن أجل معرفة معنى هذا المجموع، على المشاهد أن يتبع مسارًا دقيقًا في رواق ميديسيس مثلًا؛ هنا تعود كل جزئية إلى الشخصية المركزية، وهناك يجب أولًا توضيح الجزئيات، وفق النظام الكرونولوجي، قبل أن نفهم الرابط مع المركز. يُفسر هذا الاختلاف إذن بأسباب تاريخية خالصة. لقد أُنجزت اللوحات التي تمثل حياة القديس ريمي بين 1523 و1531. وهذه الطريقة قديمة، سنعود إلى ذلك، فقد كانت تبدو ساذجة ومتجاوزة عندما رسم روبين Rubens رواق ميديسيس (1622 – 1625)، وأنجز شارل لوبران Charles Le Brun تاريخ الملك (1665-1680). ولكن قد يكون هناك سبب آخر أيضًا؛ فمصدر الإعجاب الذي يمكن أن يشعر به زائر الإقامة الملكية تجاه الملك يعود إلى دوافع بسيطة وواضحة، في حين يستند احترام زائر كنيسة أو دير لقديس قديم إلى دوافع من طبيعة أخرى. إننا نُعجب بالقديس الذي قام بمعجزات. والحال أنه من أجل تمثيل معجزات، لا يمكن الاستعانة بالبنية السردية للوحات التي ترسم تاريخ الملك: فمن أجل استخلاص كل القوة العاطفية -التي ستستثير إعجابًا يختلف عن منجزات الملوك- لا يكفي، فيما يبدو، أن نتوقف عند تمثيل مشهد مركزي. يتعلق الأمر بمجهود من أجل استبصار محكي مدهش، نحن هنا أمام مشكلة شبيهة بمشكلة الحلول غير المتوقعة.

تجري «قراءة» «تاريخ الملك» ولوحات القديس ريمي بطريقتين مختلفتين. ففي التاريخ تثير كل لوحة إعجابنا بشكل مباشر، وأثر كل صورة جديدة هو من طبيعة تراكمية؛ فاللوحة المعزولة والسلسلة يتطلبان «القراءة» نفسها. وبالمقابل، فإن الصور المعزولة للوحات تقدم محكيات مفاجئة على القارئ فك طلاسمها قبل أن يتأثر بها. إنه يترجم، إن شئنا، المعجزة «المفهومة» إلى إعجاب: تتطلب اللوحة المعزولة والسلسلة إذن «قراءتين» مختلفتين.

كيف يجري الانتقال من الفعل إلى المحكي؟ إن الحل الذي يكمن في مضاعفة عدد الصور حل جيد، وذلك لأن وضع الصور جنبًا إلى جنب يولد دائمًا محكيات في مخيلة المتفرج، ولكنها من طبيعة إشكالية، فلها، كما سبق أن رأينا، بعض الحدود، حيث يود الفنان أن يعبر عن محكيه، محكي بعينه، من خلال وسائل بصرية. ولنتأمل الآن ما يحدث في الحالة التي يود فيها الفنان التعبير عن محكي داخل صورة واحدة.

يكمن أبسط حل، مرة أخرى، في مضاعفة المشاهد التي تشكل في مجموعها محكيًا، ولكن، وبما أن الفنان لا يتوفر على الكثير من اللوحات، فإن المشاهد المختلفة سيُعاد إنتاجها داخل اللوحة نفسها. يُقدم لنا نقش إيشير d'Escher المسمى «لقاء» (اللوحة 4) حالة خاصة بالغة الأهمية فيما يتعلق بالانتقال من اللاسردي إلى السردي. وكما بيَّن ذلك ويندي ستاينر Wendy Steiner في تحليل جميل[39]، فإن تكرار المحسن نفسه لا يولد فعلًا، فالحركة تبدأ فقط في اللحظة التي يُصبح فيها ممثل من كل سلسلة فردًا واحدًا، ويلتقي ممثلًا آخر؛ إنه فعل تضعه مخيلة المشاهد ضمن سياق؛ إنها تجعل منه مثلًا محكيًا يمثل لقاءً بين رجل أبيض ورجل أسود، مع كل ما يرافق ذلك من إيحاءات إيديولوجية[40]. لا يمكن أن يوحي تكرار الكائن ذاته بالفعل، لأنه يشكل نفيًا للزمن؛ لا يمكن تصور تنقل في الفضاء دون تغيير جسدي وعدّه مع ذلك فعلًا، إنه قد يرمز إلى الخلود أو الموت، ولكنه لن يكون محكيًا.

---

(39) Weny Steiner Pictures of romance , Universty of Chicago Press 1988, p.20.

(40) يحيل G Kauffman على أمثلة عن تكرار المحسن ذاته داخل اللوحة الواحدة في مواقع مختلفة، لكي يكون لهذا المحسن طابع سردي.



اللوحة 4: إيشير «اللقاء» كوردون آرت باران.

أما فيما يخص الصور السردية الوحيدة، فيمكن أن نجري تقسيمًا فرعيًّا فيها من خلال فصل الصور التي تمثل الشخصيات ذاتها مرات متعددة، وتلك التي تستخدم شخصيات مختلفة لمشاهد متتابعة. نُحيل في حالة الفئة الأولى على لوحات بونسينيوري Bonsignori وغوتزولي Gozzoli وساسيتي Sassette، ونُحيل بالنسبة للثانية على «الغذاء»[41] في الصحراء لبوسان Poussin.

من بين الموضوعات الأسطورية التي استعارها الشعراء والتشكيليون من «مسخ أوفيد» (les métamorphoses d'Ovide) هناك موضوع أبولون ودافني، فقد أصبحت من أكثر الموضوعات شعبية. فهذا الموضوع يثير عند التشكيليين صعوبة جمة. فمن أجل الإفلات من مطاردة أبولون مُسخت دافني شجرة غار (Laurier): يتعلق الأمر بتمثيل لحظتين في الفعل ضروريتين من أجل تكوين محكي: المطاردة والمسخ. فإذا أهملنا لحظة منهما سيتفكك المحكي، ولن يكون مفهومًا. تبنى بونسينيوري (اللوحة 5) الطريقة

(41) manne إشارة إلى المائدة التي سقطت على أتباع موسى في الصحراء (المترجم).

التقليدية التي تكمن في وضع المشاهد الضرورية جنبًا إلى جنب: سيكون أبولون حاضرًا مرتين، وتحضر دافني من جهتها مرتين أيضًا: مرة بصفتها شابة، ومرة أخرى بصفتها شجرة. وقد مكن الأسلوب المنتقى الفنان، في الوقت ذاته، من تجنب المشكلة العويصة لمنح المسخ بعدًا بصريًّا. فبما أن اللوحة تمثل اللحظتين السابقة واللاحقة، فإن المشاهد يُدرك أن عليه أن يتعرف، في المرة الثانية، دافني في الشجرة[42].



اللوحة 5: بونسينيوري: «أبولون ودافني». فيلا تاتي I فلورونسا.

فبجانب التكرار الخالص للصورة ذاتها، هناك أساليب تكرارية دقيقة تصالح بين التلويح بمقطع سردي، وبين المقتضيات المحتملة «لواقعية» في طور الظهور. فعوض أن يستعمل فضاءً واحدًا، كما فعل ذلك بونسينيوري، بإمكان التشكيلي تقسيم الفضاء وفق مخطط معماري يسمح بوضع المشاهد المتتالية للمحكي ضمن غرف متنوعة داخل المنزل ذاته. وهو ما نعاينه مثلًا في لوحة لبينوتزو غوتزولي Benozzo Gozzoli وهي اللوحة التي حللها سايمور شاتمان Seymour Chatman، وحللها بطريقة

(42) تمكننا ثيمة مسخ دافني من دراسة تنوع الأساليب التي تتناقض مع تلك التي استعملتها القرون الكلاسيكية من أجل منح المحكي بعدًا بصريًّا

أكثر تفصيلًا ويندي ستاينر Wendy Steiner[43] (اللوحة 6). تمثل اللوحة موت القديس جان باتيست: سليمان يرقص في مقدمة المشهد، بينما يُمَـزّق القديس جان باتيست أشلاء في غرفة في خلفية الصورة، ويقدم سليمان رأس القديس لأمه. وبما أن التكرار يتغير، فللصور مواقع وأحجام مختلفة؛ تقدم لوحة غوتزولي للمشاهد محكيًا غنيًا بالإيحاءات اللاهوتية والرمزية وتتطلب تأويلًا نشيطًا من المتفرج.



اللوحة 6: بونوزو غوزولي: «رقصة سليمان» الأروقة الوطنية واشنطن.

تستعمل لوحة ساسيتا المسماة «لقاء القديس أنطوان بالقديس بول» أسلوبًا فضائيًا مشابهًا، ولكن مع تخفيف «للامحتمل»، فالحل يبدو لبقًا (لوحة 7). يحرص الفنان على إظهار الصعوبات التي انتصر عليها قبل أن يلتقي بالقديس بول: يتعلق الأمر بتقديم نتيجة مرضية كتتويج لبحث مضنٍ. يحضر القديس أنطوان ثلاث مرات في اللوحة، هي ثلاث مراحل في حياته؛ ولكن الفضاء الذي يفصل أشكال الظهور الثلاثة بالغ الكثافة، وموسوم بشدة، لدرجة أنه يعوض الزمن، إذا جاز التعبير. واللامحتمل ليس واضحًا بما يكفي، كما هو في حالة بونسينيوري- ولا نستعمل هذا اللفظ هنا إلا بالمعنى الذي كان له في القرن السابع عشر.

(43) Weny Steiner op cit, note 34 ,pp. 28-31.



اللوحة 7: ساسيتا: «القديس أنطوان يلتقي القديس بول»، الأروقة الوطنية واشنطن.

وقد كانت لوحة بوسان التي تمثل لأفراد من بني إسرائيل يجمعون الطعام في الصحراء مثار نقاشات نظرية قوية في الأكاديمية الملكية للتشكيل والنحت (لوحة رقم 8)[44]؛ وقد خصص لها شارل لوبران في 5 من نوفمبر 1667 محاضرة كاملة[45]. ولم تكن هذه اللوحة، بكثرة شخصياتها، سديمية إلا عند من لا يعرف التاريخ. وفي الواقع يجب تأمل هذه اللوحة وفق نظام كرونولوجي، إن جاز التعبير، أي الانتقال من مجموعة من الشخصيات إلى أخرى. ومرة أخرى، يصبح الزمن فضاءً أكثر مما كان عليه الأمر عند ساسيتي. تبدأ « القراءة» بالفعل من الأسفل يسارًا[46] (بؤس الذين يتضورون

(44) تعد هذه اللوحة في الأصل، هي أيضًا، جزءًا من سلسلة كانت مخصصة لحياة القديس أنطوان: وبما أننا لا نعرف اللوحات الأخرى للسلسلة فليس بإمكاني دراسة المجموع. ولكن اللوحة المعزولة تمثل محكيًا تامًا، ويمكنني استعماله.

(45) السادسة. المحاضرات موجودة في المجلد الخامس من محاضرات فيليبيان.

(46) لقد استقرت العادة في الحضارة الغربية على «قراءة» اللوحات السردية ضمن نظام القراءة، أي من اليمين إلى اليسار، ويقارن G Kauffman المشهد ذاته (la calomnie d'Apelle) التي رسمها Mantegna من اليمين إلى اليسار، وقرأها Bottiecelli في الاتجاه المعاكس ويبن أن هذا الاختلاف له تبعات على التأويل.

جوعًا) ويستمر نحو اليمين (اكتشاف الطعام الذي ينزل من السماء) وينتهي في الأعلى، وفي الوسط (قادة الشعب يحمدون الله).

وبما أن الأمر لا يتعلق بشخص بل بعشيرة، لم يكن من الضروري، كما كان الحال عند بونسينيوري أو ساسيتي، مضاعفة أو تثليث الشخصية ذاتها -وهو أمر تُقصيه القواعد الكلاسيكية للمحتمل- يكفي توزيع هذه العشيرة وتحويلها إلى مجموعات تتحرك ببطء أو بسرعة. يتعلق الأمر عنده، في نظر شارحيه، بإرادة متعمدة للاقتراب من المحكي اللفظي، وبالتدقيق من مقتضيات المحكي، كما يتحقق في التراجيديا: يقول شارل لوبران في نهاية محاضراته: «فمن أجل تمثيل متقن للتاريخ الذي يعالجه، كان في حاجة إلى أجزاء ضرورية للقصيدة، لكي يمر من الكفاف إلى السعادة. ولهذا السبب، تُعدُّ هذه المجموعة من الشخصيات التي تقوم بأفعال متنوعة، مجموعة من الحلقات التي تستخدم فيما نسميه «تقلبات»، ووسائل للتعبير عن التغيرات التي عرفها بنو إسرائيل عندما خرجوا من بؤس شديد ليعرفوا حالة من السعادة. وهكذا، فإن مصائبهم رُسمت عبر شخصيات منهارة ينخرها الألم؛ لقد عُبر عن التغير الذي حدث من خلال امتلاك طعام تلقوه بفرح بالغ»[47].

(47) كانت لوحة بوسان والتحليل الذي قدمه لوبران سنة 1667 مثار شروح عند الباحثين المعاصرين انظر بالخصوص: MaxImdahl.



اللوحة 8: بوسان «الطعام في الصحراء»، متحف اللوفر، باريس.

لقد استعان التشكيليون في الأمثلة الأربعة بحيلة، بارزة عند البعض ودقيقة عند البعض الآخر، مكنت من إدخال الحركة الضرورية للمحكي في ثبات الصورة. أما في لوحات أخرى، فقد أقصيت كل الحيل، ولم يُحتفظ سوى بلحظة واحدة، وهي ثابتة: لحظة واحدة كانت مدعوة إلى تحمل كل الامتداد الزمني للمحكي. يتحدث لوبران، في المقطع السابق، عن «تقلبات» بالجمع، وتمثل لوحة بوسان الكثير منها: يتعلق الأمر الآن بتمثل اللحظة المحورية فقط، اللحظة التي تُدرك فيها الشخصية الرئيسة تغير حالتها، حيث يعكس وجهها الانفعالات العنيفة والمتناقضة. وتُعد لوحة رامبرانت، «وليمة بالتزار» مثالًا رائعًا على ذلك (لوحة رقم 9): يمثل الملك المفزوع تحولًا ويحتضن، تبعًا لذلك، كل المحكي الذي يُعد هو مركزه، السابق واللاحق في الوقت ذاته.



اللوحة 9: رامبرانت: «وليمة بالتزار» الأروقة الوطنية. لندن.

لا يمكن التعبير هنا عن التحوّلات داخل مقطع يحتوي، بفضل الإعداد الفضائي، الأنشطة المختلفة والمتناقضة (عذاب وفعل الخلاص عند بوسان): يُختصر التمثيل المفصل للأفعال المتناقضة، ويَحل محله تمثيل انفعالات متناقضة من خلال وجه واحد. وهذا ما تقتضيه عقيدة «اللحظة المكثفة»، التي بلورها خاصة شافسبوري Shafesbury في بداية القرن الثامن عشر بخصوص الموضوع الشهير لهرقل في مفترق الطرق[48]. على التشكيلي من أجل احتضان كلية المحكي أن يفكر في اختيار اللحظة التي يجب تمثيلها، ولن تكون هذه اللحظة سوى لحظة الأزمة، أقصى حالات التوتر.

توضح لوحة رامبرانت بشكل جلي هذه العقيدة. يتعلق الأمر بالاختصار الدرامي والتام لمحكي في كليته في لحظة واحدة. وتشكل المحكيات التي تحتل مركزها شخصيات كثيرة، وليس شخصية واحدة، صيغة أخرى، ولكنها مؤثرة داخل التصور ذاته للسردية البصرية. ويمكن أن نفكر في لوحة أخرى للوبران: ملكات فارس أمام أليكساندر الكبير[49]: يدخل الملك المظفر

(48) ظهرت دراسة Schaftesbury لأول مرة بالفرنسية في نوفمبر 1712 في Journal des scavants.

(49) لقد اخترت هذا المثال الذي خصصه فيليبيان سنة 1663 في نشرة صدرت بشكل منفصل، وفيها وصف طويل لهذه اللوحة وخاصة للانفعالات التي تعبر عنها الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية.

إلى الخيمة التي توجد فيها أم العدو المهزوم وزوجته. لقد كانت المرأتان خائفتين، ولكن الملك الكبير كان رحيمًا: فإذا كانت هناك تقلبات، فإن الانفعالات الأخرى كانت موزعة على الكثير من الوجوه، منها الانفعالات التي عبرت عنها وجوه الشخصيات الثانوية التي كانت تواسي وتساند وجوه الشخصيات الرئيسة. وفي الوقت ذاته، شكل هذا التوزيع في الفضاء جهدًا لتبيين كامل غنى هذه الكتلة من الانفعالات التي تتعاقب في معرض مسرحي في الزمن على وجه الممثلين وحركاتهم[50] .

إن المسار الذي يقودنا من المحكي البصري الغني، كما يتجسد في بساط حياة القديس ريمي، إلى الفقر السردي في «وليمة بلتزار»، طويل جدًّا، وعلينا التساؤل عما إذا كان اختصار المحكي وردُّه إلى جوهره لا يقودان إلى تدمير السردية في كليتها. وفي الواقع ما يتبقى، هو ما تحيل عليه هذه الصور، وليس فك طلاسم محكي، عناصر حياة متقلبة؛ إنها تود إبلاغنا فقط ما يستثيره هذا المحكي ومعناه، أي إرساليته الانفعالية: خوف بالتزار، وسخاء أليكساندر. وهنا يحتضن المحكي البصري الذي كان يتمتع في المسدي ببطء ملحمي، فعل المسرح ويتجاوزه[51]، وذلك لأنه «يحرص على ألا يبدأ» من الأزمة: إنه يستقر في الأزمة، وتبعًا لذلك يخضع لتحول: يضيع المحكي، ووحدها الإرسالية البلاغية تبقى.

فمن خلال دراستنا لمجموعة من الصور السردية، أمكننا بلورة صنافة. يمكن للمحكيات أن تُمَثل من خلال سلسلة من الصور أو من خلال صورة واحدة. بإمكان كل صورة أن تشتمل على لحظات متعددة، أو على لحظة

---

(50) نعم، ولكن الباقي في واقع الأمر أقل عددًا. فبإمكان لوحة، كما يقول بعض النقاد ومنهم الأب دو بوس، أن تحتضن الكثير من الشخصيات الثانوية مثلما يقع في عرض مسرحي.

(51) نحن على علم أنه في القرن الثامن عشر كان الممثلون يدرسون الإيماءات وتعابير الشخصيات المرسومة كما يحددها المعنى الذي وضحه بعض المنظرين ومنهم لوبران.

واحدة. وبفضل هذين المعيارين نحصل على أربع خانات، هي، فضلًا عن ذلك، مملوءة جميعها. وهكذا، فإن السلاسل المكونة من صور وحيدة والممثلة للكثير من لحظات المحكي هي قليلة جدًّا (مثلًا بساط حياة القديس ريمي). وبالمقابل، تكون التوزيعات داخل الفئة ذاتها، «صورة- لحظة»، ممكنة، وذلك حسب عدد الشخصيات الممثلة.

إن أهم تمييز هو دون شك ذاك الذي يقابل بين محكيات موجودة من خلال سلسلة من الصور المضغوطة في صورة واحدة، لأن هذا التمييز يستند إلى تصورين مختلفين للسرد. فالسلسلة السردية هي ذات طبيعة ملحمية، إنها تحكي حياة، وتود استثارة إعجابنا. أما الصورة السردية المعزولة فهي ذات طبيعة درامية، إنها توحي بأزمة واستثارة انفعالات عنيفة عند المشاهد، من قبيل الشفقة والتعاطف أو الرعب. إن المحكي الملحمي هو محكي باراتكيتكي[52]: تشكل المشاهد وهي في غاية الدقة، مقطعًا مفككًا، وليس من باب الصدفة أن عُدَّت الملحمة الهوميرية أحيانًا وصفًا لسلسلة من اللوحات ابتلعها النسيان[53]. وعلى النقيض من ذلك، فإن المحكي الدرامي هو محكي ضيق وتراتبي؛ فكل عنصر من عناصره خاضع للحبكة المركزية[54] ويسير حتمًا، وبسرعة، نحو الأزمة. إن الحبكة ليست مفهومًا ملحميًّا.

فهل يُبيح لنا هذان التصوران السرديان منح المحكي بُعدًا بصريًّا؟ لا، فيما يبدو. لقد أشرنا سابقًا إلى أنه لا معادل بصريًّا للرواية البوليسية والقصة، فهما لا يتمتعان بحل غير متوقع. هناك مشكلات أخرى يجب

(52) باراتكتيكي paratactique.

(53) انظر في هذا الصدد:

Cicely Davies Ut pictura posis in Moderne language, notes XXX , 1935 pp.159-169.

(54) فكل عنصر له وجود مستقل يقصيه أنصار السردية الدرامية: يود مارمونتيل حذف المشاهد من le Cid التي تعود إلى حب infante ، وينتقد Charles Perrault وجود شخصيات ثانوية لا تُروى بشكل مباشر في المشهد الرئيس في Les pèlerins d'Emmaüs de Véronèse.

الإشارة إليها. للغة بعض الخصائص لا نعثر عليها في الصورة، ومنها قضية النفي. كيف يمكن التعبير بصريًا عن جملة من قبيل: «أ لم يقتل ب» أو «س لم يأكل» ؟ ووفق هذا المنظور اعتقد البعض أن كل عمل ماغريت Magrite كان تأملًا فلسفيًا متواصلًا، تأملًا كان يريد من ورائه خلق أساليب بصرية بشكل خالص للتعبير عما قيل فقط.

هناك محكيات، خاصة تلك التي تنتهي بطريقة مفاجئة، يكون أثرها ومعناها مرتبطين ببعض الخصائص التي لا يمكن التعبير عنهما لسانيًا. وهناك أيضًا أحداث لا يمكن التعبير عنها بصريًا، فمن المستحيل، تبعًا لذلك، العثور على إيماءات وتعابير مناسبة في اللحظة الحرجة المختارة. مثال على ذلك: اعتقد أغلبية الذين يقومون بالرسومات التوضيحية لحكايات لافونتين المسماة: «الموت والحطاب» أن اللحظة القوية في الفعل هي تلك التي يظهر فيها الموت فجأة أمام الحطاب الذي ناداه في لحظة تعبه ويأسه. ولكن هذا اللقاء لا يشكل تحولًا، فهو لم يكن غير محتمل وغير متوقع في الكون التخييلي للحكايات.

نادى على الموت، فجاءه بسرعة
وسأله عما يجب فعله
إني أريد منك أن تساعدني
على حمل هذا الحطب، ولن تتردد في ذلك.

إن التحول ضمني، إنه حدث لحظة الصمت والكلام في البيت الثالث، «أي من أجل أن تساعدني»، وقد كان هذا الكلام تافهًا، وغامضًا ونُطق به لكسب الوقت. لا يمكن للتوضيح البصري أن يعبر عن هذا النوع من الفعل: ما الانفعالات المتناقضة والواضحة التي يجب على الرسام أن يضعها على وجه الحطاب؟ تكتفي الصورة بتمثيل مشهد اللقاء.

لقد أشرنا، ونحن ندرس الصور السردية، إلى وجود تصورين للسرد لا يتضمنان كل المحكيات، إنهما يتطابقان مع بعض الأنواع السردية فقط: التصور الملحمي في الملحمة والبيوغرافيا، والتصور الدرامي في التراجيديا. فلا معادل بصريًا للرواية والقصة، أي أكثر الأنواع السردية انتشارًا في المرحلة الحديثة، وهذا يحد من الممكنات السردية للصور.

وما يؤسف له، هو أننا يجب أن نقدم تحديدات إضافية. لقد قبلنا ضمنيًا إلى حدود الآن أن تكون الصورة الوحيدة في لوحات التاريخ لروبنس ورامبرانت وبوسان مثلًا، قادرة على تبليغ المُشاهد محكيًا كاملًا. فهل هذا الأمر صحيح؟ تُعد اللوحة السردية، بالنسبة للأيقون القروسطي، تضخيمًا[55]، ولكنها تشكل، في علاقتها بالمحكي اللفظي، اختصارًا: لا يستوعب المُشاهد المحكي التام إلا إذا كان على علم به بشكل مسبق. وليس من باب الصدفة أن يطلب الأب دوبوس من التشكيليين أن يختاروا موضوعات معروفة جدًا، من الإنجيل ومن الأسطورة، ذلك أن الصورة ليست طريقة في سرد محكي، إنها لا تقوم سوى بالإحالة عليه.

وحسب هذا التصور، فإن كل لوحة وحيدة تمثل محكيًا تقدم نفسها بوصفها توضيحًا بصريًا، مع اختلاف بسيط هو أن النص غائب؛ إنه ليس مطبوعًا على الصفحة التي أمامك. إن اختيار اللحظة، والتفاصيل المحتفظ بها كلها تعود إلى إرادة الفنان (أو المُحْسن). تحيل لوحة التاريخ التقليدي على نص، وفي الغالب على لوحات أخرى سابقة ولا تحتفظ من المحكي، الذي يعرفه المُشاهد بشكل سابق، سوى بالأثر البلاغي: إنه يمنح المحكي اللفظي بعدًا دراميًا، إنه يشتغل بصفته تجسيدًا حقيقيًا. ولكن هذا يعني

(55) cF à ce sujet Hans Belting Giovanni bellini Piéta Icône und Bilder zahling in der venezianischen Malerei Frankfort 1985.

أيضًا أنه لا يمثل عند المُشاهد الذي يجهل المحكي الذي تحيل عليه اللوحة، محكيًا، بل فعل فقط: ليس بالتزار الذي عاقبه الله، ولكنه رجل غني أصابه الخوف، لا من التدخل الإلهي من أجل إنقاذ الشعب المختار في الصحراء، بل من حشود عصبية كانت فريسة سهلة للفوضى. لا يستطيع المُشاهد فردنة فعل لكي يدرجه ضمن سلسلة سردية إلا إذا كان يعرف لماذا يفعل ذلك: إن التشكيل يجهل الاسم الخاص. يصبح بالتزار رجلًا غنيًا، وبنو إسرائيل حشودًا[56]. كانت اللوحات في القرون الوسطى تتضمن في الغالب، حتى في الكنائس، كتابات تمكن من تعرف الشخصيات.

وعندما بدأت التقاليد الثقافية في القرن الثامن عشر في التلاشي وأصبحت الثقافة ديموقراطية وموضوعًا للاستهلاك، تغيرت الموضوعات السردية، على الرغم من الاستمرار العنيد للوحات التاريخ: لقد فضل الجمهور، من بين لوحتي غروز Greuze «Septime sévère» و«Caracalla et le fils ingrat» اللوحة الثانية (اللوحة رقم 10). إن الموضوع بالغ العمومية وقابل لأن يكون موضوعًا للتخمين الدقيق، ويمكن تعرف الصفات: فعوض أن نتعرف الموضوع، بإمكان المشاهد التماهي معه. إن الوضعية المثيرة والمسرحية ليست غريبة عنه: لقد أثرت فيه حتى ولو لم يكن يعرف العنوان. وفي الوقت ذاته كانت لوحة من هذا النوع تستجيب للذوق الخاص لتلك المرحلة التي تميزت بحساسية حزينة: إنها تقع ضمن التناص التراجيدي الذي جاء بعد الكلاسيكية، أو ضمن تلك اللوحات المؤثرة التي ميزت التطور السردي في روايات لابي بريفو وَحَدَّت من تطوره.

(56) يحدد Klauss Kanzog في مقال سريع ولكنه رائع انظر:
Narrativita in den Medien Manheime Mana 1985 pp.53-70.
والأمثلة التي حللها كانزوغ تتضمن البرامج السردية لكنيسة باروكية إلى الصور الصحفية والإشهار المعاصر.



اللوحة 10: غروز: «الولد العاق»، متحف اللوفر باريس.

فأن يُطلق اسم «الولد العاق» على لوحة معناه دمقرطة محكي ما وإضفاء طابع درامي عليه. لقد كان الفنان يهدف، وهو يقرر رفض الاستعانة بحيلة أو بإيحاء ثقافي من الصعب فك طلاسمه، إلى تبليغ انفعالات مباشرة. وفي المقابل عندما لا يسهم عنوان اللوحة في تعرف سريع لمحكي ما، فإن الانفعال الذي يحس به المتفرج يظل غامضًا وغير قابل للتصنيف، وستتناسل التعليقات بعد ذلك. ونحن على علم بالتأويلات التي أعطيت للوحة «العاصفة» لجورجيون و«المقاومة» التي أبدتها هذه اللوحة الشهيرة التي يمكن أن نصفها بغير الدرامية والشعرية.

وضمن منظور السردية التصويرية وخاصة نظرية: «لحظة زمنية» punctum temporis «تتخذ لوحة بالتوس Balthus المسماة «الغرفة» أهمية خاصة (اللوحة 11). لا قيمة مباشرة للعنوان: إنه يعين فضاءً من السهل جدًّا تعرفه، ويتضمن في حالة انغلاقه ذاتها تهديدًا. ولكننا لا نحس بذلك إلا في مرحلة لاحقة عندما نبدأ في تمييز الآثار البصرية لمحكي يُخْفيه العنوان. أما فيما يتعلق بتصور شافتسبوري، فلا وجود لجواب عن السؤال الخاص بمعرفة ما إذا كانت اللحظة المنتقاة تقع في بدية المحكي أم في نهايته.

وأحيل على إيف بونفوا: إن «مصدر النور هو نافذة عالية وواسعة يمكن لحجاب ما أن يخفيه، ولكن كائنًا حادًا وقصيرًا، صورة للقسوة والظلام، يشده بيد عالية. نعتقد أنه يزيحه وأن النهار سيتسلل، ومعه سينهزم مبدأ الرقابة، وسيطرد الكائن العجوز للمسافة، حارس ليل الروح. وسيتغذى الإحساس بالنصر من هذا الجسد المنطلق الخام الذي عرف كيف يظل مركزيًا في ظلمة الغرفة، ولكن هل سيفتح الوحش؟ ألا يقوم على العكس من ذلك، (وسيكون عمله هو ذاته) بإسدال الستارة على الضحية المرعوبة؟ إن الغموض واقعي. وهذا الغموض هو قدر»[57].



اللوحة 11: بالتوس: الغرفة، روما مجموعة خاصة.

لقد خلق (افترض) جورجيون وبالتوس محكيًا، ولكن هذا المحكي متردد ومستحيل. وعلى العكس من ذلك، إذا كان المحكي واضحًا وصريحًا، وإذا كان المحكي اللفظي سابقًا على تعبيره البصري، فإن هذا التعبير لا يمكن أن يكون سوى توضيح صوري جزئي ومنحاز، أي تأويل. ولا شيء يوضح هذه الأطروحة أكثر من استعانة بعض الفنانين ببعض المحكيات، والتعايش الممكن بين توضيحات كثيرة ومختلفة عن بعضها، في بعض المحكيات

(57) L'invention de Balthus in l'improbable. Paris Mercure de France 1959 p.74.

المعروفة. وهكذا، شكل العمل التصويري الذي قام به رامبرانت بخصوص محكي زوجة بوتيفار عند ميك بال Mieke Bal «كتابة جديدة»: فإذا كان المحكي مكونًا، في العهد القديم، من ثلاثة أجزاء متتالية، ويتضمن كل جزء شخصيتين فقط، فإن رامبرانت يجمع بين الشخصيات الثلاث في لوحة واحدة، مانحًا المرأة موقعًا مركزيًّا لا تحتله في المحكي الإنجيلي: «إن معرفة التاريخ اللفظي يساعد على قراءة اللوحة، ولكن ذلك قد يغير جذريًّا من دلالتها»[58]. وآخذ مثالًا على التوضيحات التصويرية التي تصبح تأويلات، ويتعلق الأمر بـ: «الموت والحطاب» للافونتين الذي أنجز رسومه التوضيحية شوفو Chauveau (1668)، وجان جاك غراند-فيل (1838) وغوستاف دوري (1868) وغوستاف مورو (1868) (اللوحات 12 – 13 – 14 15-).



اللوحة 12 شوفو (1668)



اللوحة 13 جان جاك غرانفيل (1838)

(58) art cité note 11.



اللوحة 14 غوستاف دوري (1868)



اللوحة 15 غوستاف مورو (1886).

فباستثناء دوري الذي فضل، طبقًا للجماليات الرمزية، تمثيل ما يوحي بالمواجهة، فقد اختارت الرسوم الأخرى اللحظة المركزية نفسها. ولكن العلاقة بين الشخصيتين الممثلتين تختلف من رسم إلى آخر. لقد تبنى شوفو الشعرية الأرسطية ووضع الشخصيتين على المستوى نفسه ليكشف عن قوة الفعل الدرامي والأزمة؛ أما الرومانسي غرانفيل فقد كان مشغولًا بتأملات سوداء ومرضية حول الموت الذي ينتصر دائمًا، وقدم لنا لوحة أكثر ثباتًا. وفي الأخير قدم لنا مورو تأويلًا جذريًا للتقليد، وغير إرسالية النص من خلال إعطاء الموت شكل امرأة. وهذا فيما يبدو مناقضًا للأخلاق الصريحة التي أضافها الشاعر إلى محكيه، ذلك أن الموت يبدو في صفة امرأة مغرية، ولا يمكن أن يوحي بالخوف بطريقة واضحة، كما يفعل ذلك الهيكل العظمي البشع لغرانفيل.

إن مصدر اختلاف التأويلات هو اختيار الصفات. لا يعتني شوفو كثيرًا بالديكور، لكي لا ينصرف اهتمامنا عن الحبكة. ويأتي غرانفيل ببومة وبرج لا وجود لهما في نص لافونتين، ولكنهما يدعمان هذا الإحساس الغامر بالحضور القوي للموت. وتأخذ الغابة العجيبة الكثير من الأهمية عند

دوري، رغم أن دورها اللفظي كان صغيرًا جدًا. وفي الأخير يتخذ المنظر العام عند مورو الغموض نفسه الذي يتميز به موته الذي اتخذ شكل أنثى.

لا يحيل التأويل البصري، ولا التأويل اللفظي، بالضرورة على نص أو صورة سابقة، إنهما يستعيدان حدثًا[59]. لا تؤول الصورة السردية، في هذه الحالة، محكيًا معروفًا، بل تؤول فعلًا سيُدرج، بفضل هذا التأويل، ضمن محكي لاحق، محكي يجب أن نبتكره. وهكذا، فإن جريمة مارات (اللوحة 16) ساهمت بالتأكيد في الأسطورة الثورية: تُثبت الصورة حدثًا، وتكون بذلك مصدرًا لمحكي.



اللوحة 16 دافيد: موت مارات، متحف اللوفر باريس.

وتتقابل لوحة أندري ديميتريش غونتشاروف في كل شيء مع لوحة دافيد، فقد تناولت، 130 سنة بعد ذلك، الموضوع نفسه، (اللوحة 17) ، حتى وإن كانتا أنجزتا كلتاهما ضمن نفس السياق الإيديولوجي الثوري الذي يشتمل على بعض التناظرات. إن لوحة دافيد هي لوحة استثارية، إنها تندرج ضمن التقليد الكلاسيكي الجديد في الإقناع الانفعالي: على المتفرج أن

(59) Charles Lebrun كان أول فنان تشكيلي عند الملك، وكان يهيئ بدقة صناعة الكؤوس التي يجب أن تمثل «تاريخ الملك» لويس الرابع عشر، ليس انطلاقًا من النصوص، ولكن من واقع منتقى (ودون شك مصادر).

يكون متأثرًا وهو يرى الثوري الكبير ميتا. وعلى العكس من ذلك، تُعدُّ لوحة غونتشاروف سردية، وَفق معنى وتقليد ما بعد رومانسي وتعبيري: إنه يقدم شخصيتين، أي لحظة سابقة على الحدث. تستثير رؤية الفعل انفعالات أخرى أشد عنفًا، أكثر مما تفعله النتيجة. وتركز التقنية التصويرية على هذا التقابل: الألوان الهادئة (خمري واضح، وأخضر)، وتتقابل الأشكال المستطيلة لدافيد مع الأشكال البيضاوية بشكل عفوي، ومع اللونين الأصفر والأحمر عند غوتشاروف. وهنا تتطاير الأوراق في فوضى، إن العنف هو ما يحدد الكتابة، وتحافظ الإرسالية على وجودها؛ إن الكتابة قابلة للقراءة.



اللوحة 17: غونتشاروف: موت مارات، أروقة تريتياكوف موسكو.

فهل يمكن أن نثير قضية التأويل، وتبعًا لذلك قضية التداخل بين اللفظي والبصري، إذا افترضنا وجود محكيات بصرية مستقلة؟ سيكون الجواب بالنفي في الوهلة الأولى. فمحكي بصري مستقل لا يمكن أن يكون تأويلًا لشيء سابق عليه. ونحن نعرف أن محكيات من هذا النوع موجودة، والأمثلة التي أحلنا عليها في بداية هذا الفصل توضح ذلك: لقد استعملت الروائز السيكولوجية والعلاجات النفسية الفعالية السردية عند الإنسان،

انطلاقًا من سلسلة من الصور، منظمة أوينظمها المتفرج نفسه، فكل متفرج يبتكر محكيه. ولكننا لا نستطيع الإفلات، على المستوى العملي، من الوحدة الوثيقة بين الحواس: فمن أجل فهم هذا المحكي الذي توحي به الصور، ولا وجود لنص سابق يدعمه، يتحول المتفرج إلى سارد، إنه يستعمل الكلمات، إنه يروي ما يرى، إنه يؤول. مع اختلاف بسيط هو أنه إذا كانت الصورة هي التي تؤول النص، في أغلب الأمثلة المدروسة في هذا الفصل، فإن النص، في حالة المحكي البصري الذي يوصف بأنه مستقل، هو الذي يؤول الصورة.

وضمن هذه الشروط يكون السؤال عن إمكان تصور هرموسية من طبيعة بصرية خالصة؟ من المؤكد أن كل تعليق هو تقليص. ومع ذلك، فإن العائق هنا مزدوج: لا يتعلق الأمر- كما يريد ذلك العلم والبلاغة- استيعاب الخاص ضمن العام فقط، بل بترجمة البصري إلى اللفظي أيضًا. إن أغلبية المناهج الكبيرة التي استعان بها مؤرخو الفن لا يمكن أن تنجو، وهي تقبل ضمنيًّا إمكانية ترجمة الوسائط، من هذا التقليص، وتنكربذلك خصوصية بحثها[60].

ففي اللحظة التي تتحول فيها الصورة في إدراكنا، إلى شرح لنص، أو أن يكون النص شرحًا لها، فإن الصورة والنص «الثاني» يغيران من موقعهما. لن يكونا في المستوى ذاته، أي مستوى موضوعين متقاربين قابلين للمقارنة، بل سيكونان في مستوى أعلى حيث تجب دراسة الشروح دفعة واحدة. فأمام لوحات تاريخية تشرح النصوص، فإننا نستحضر النصوص النثرية والقصائد التي كانت تصف اللوحات من فيلوسترات إلى بودلير، وريلكي،

---

(60) انظر خاصة الدراسات اللامعة لـ:

Gottfreid Bohem : Zu einer Hermeneutik des bildes , in Hans Gorg Gadamer et Gottfreid Bohem éd Seminar : Dei hermeneutik un Wissenschaften Francfort 1978 pp.44-47.

أي تؤولها. إنها شرح على شرح آخر، إن دراستها المقارنة تفرض نفسها: فهذا المستوى الضمني لا يشمل فقط أعمال نقاد وعلماء خصصها مؤرخو الفن ومؤرخو الأدب لدراسة موضوعاتهم[61].

(61) لقد صدرت نسخة أولى لهذه الصفحات بالإنجليزية (stories told by pictures) في مجلة:
Style vo 22 n 2 1988 pp.194-208.

وأنا أحرر هذا الكتاب لم أطلع بعد على كتاب:
Bernard deiterle Ezalt zum narrativen Umgang , Marburg Hizeroth 1988.

5

الأنماط والأجناس

التداخلات

هل يمكن المقارنة بين الأنماط السردية والحجاجية للكلام، أي بين المحكيات والخطاب؟ وهل يمكن أن نترجم أحدهما في الآخر؟ وهل يكون أحدهما تابعًا للآخر أم لا؟ وهل يمكن لعمل المقارنة والتحول هذا، أن يمتد ليشمل المرئي؟ فهذه الثنائية تنسحب على الصورة أيضًا. إنها الأسئلة التي يجب أن نجد لها جوابًا في نهاية هذه الدراسة.

سنتناول مختلف العمليات التي تمكننا من عقد مقارنة بين المحكي والخطاب إن لم نقل «ترجمة» هذا في ذاك. ولكن قبل ذلك يجب أن نسجل وجود اختلاف أساسي على المستوى الإبستيمولوجي: يتعلق الأمر، في الحالتين معًا، باختلافات تحدث داخل الزمن. ولنذكر بما قلناه في الفصل الأول فيما يخص الشعر الغنائي؛ وسيتعلق الأمر هنا بثلاثة أبعاد مختلفة جذريًا، لا ببعدين فقط. تُصر الغنائية، وهي تسمي، على تنظيم عالم خالص، أي تنظر إليه بوصفه مجموعة من الأشياء الموضوعية التي تجعل الزمان عاجزًا عن النيل منها؛ ذلك أن الشعر الغنائي يرفض الطابع الخطابي، إنه نفي للزمن. وبالمقابل يقبل الخطاب بذلك، أي بالنمط الحجاجي في استعمال الكلام. فمصدره هو مديح بطل مات، أو التصويت على قانون، أو

الدعوة إلى حياة فاضلة، إنه يأخذ في الحُسبان التجربة الزمنية الإنسانية، كما يحياها كل الناس. أما المحكي فيوجد في حد وسط بين الشعر الغنائي والخطاب، إنه يتحايل على الزمن؛ إنه يتظاهر كأنه يحتضن الحركة، ولكنه في واقع الأمر يعرف نهايته بشكل مسبق. إنه يخلق لنفسه غائية بعدية هي دون شك قمة الصنعة.

ومع ذلك، فإن الاختلاف المشار إليه -إذا كان أساسيًا على المستوى الإبستمولوجي، إن لم يكن وجوديًا- فإنه لا يحرم المستويات الأخرى من إمكانية المقارنة بين نمطين. ويمكن النظر إلى هذه المقارنة بطريقتين، إما أن نفترض أن أحد النمطين يمكن أن يكون تابعًا للآخر، وإما أن نتصور أن النمطين لا يشكلان سوى واحد في مستوى تجريدي أعلى، لأنهما يحلان محل بعضهما. في الحالة الأولى نخلص إلى غلبة الخطاب على المحكي أو العكس، وفي الحالة الثانية إلى تطابقهما[1].

يمكن للخطابات أن تحتل في المحكيات موقعًا هامًا؛ فنادرة صغيرة قد تتضمن في الغالب شظايا محادثة، ولكن يجب أن نستحضر خاصة «الرواية البلاغية» التي تحدثنا عنها في الفصل الثاني. ويمكن لروايات كريبيون الابن Crébillon fils أن توصف بأنها «خطابات مسردة»: إنها خطابات، أي مقاطع حجاجية هي ما يطور الحبكة. وإذا كان بإمكاننا القول، من زاوية شكلية خالصة، إنه في حالة مثل هاته يكون الخطاب مدرجًا داخل المحكي، وهذا يشكل الإطار، أي ما يتضمن الخطاب، ولا تبيح لنا هذه الأمثلة القول بالغلبة التراتبية للنمط السردي. وعلى كل من يريد البرهنة على غلبة النمط السردي أن يتذكر التثمين الأنتروبولوجي للمحكي الذي تحدثنا عنه في

(1) ستعيد في الصفحات الآتية، مع بعض التغيير الفرضيات التي عبرت عنها في نصي: النص والخطاب والمحكي في:

Revue d'esthétique 1979

الفصل الثالث. فإذا كان المحكي قديمًا، وما زال كذلك عند بعض الشعوب، هو الشكل المفضل لنقل المعرفة السامية (محاكاة اجتماعية وأخلاقية)، فإن الخطاب يمكن عدُّه نصًّا مشتقًّا من النص الكبير الأسطوري السردي الأصلي، إنه استقل بذاته على مر التاريخ، في بعض المجتمعات المتقدمة. إن المحكي أسمى من الخطاب.

ففي مواجهة الخطاب الذي يؤطره محكي، هناك محكيات يؤطرها الخطاب، وهي ليست قليلة. ولقد اتخذ هذا النوع من المحكي، في التقليد البلاغي، أسماء تقنية مخصوصة: أحد الموضوعات هو الإيجاد l'inventio ويسمى مثلًا، وأحد أجزاء الترتيب يسمى السرد. فالمَثَل والسرد محكيان مدرجان ضمن خطابات[2]: فالمحكي داخل برهنة إقناعية، هو دليل قياسي إضافي. ويوضح القَسَم والمرافعة وجميع القصص بشكل كبير هذه الأطروحة. فهل هذه المحكيات، التي تشتمل على إرسالية، التي لم تُرْوَ إلا من أجل هذه الإرسالية الديداكتيكية والحجاجية التي تتجاوزها، كافية للقول بغلبة الخطاب؟

إذا دققنا النظر فيها، سنقتنع أن أنواع المحكي المذكورة تنتمي كلها إلى الفئة ذاتها: إنها تجيب عن تساؤل الفعل. فلا يمكن تأكيد غلبة الخطاب على المحكي إلا إذا أمكن وضع محكيات الفئتين الأخريين ضمن منظور «التضمن». وعلى عكس القسَم والمديح، فإن البيوغرافيات (تساؤل العيش) والروايات (تساؤل الكينونة) لا تشتمل إلا في النادر على مقدمات وخاتمة من طبيعة أخلاقية، يكون القصد منها توجيه قراءتنا ومنح السرد إطارًا حجاجيًّا.

(2) فيما يتعلق بالتطور التاريخي الذي يقود انطلاقًا من البلاغة التي تتضمن عناصر سردية وإلى الاستقلالية المتصاعدة للمحكيات انظر:

W Trimpi « The quality of fiction.

إن هذا الإطار المفترض فقط في النوعين الآخرين، جلي في محكيات النوادر: إن النص هنا لا يوجه قراءته بشكل صريح، فالقراءة رهينة باختيار مسبق. إن المتلقي يقرأ (أو يشاهد) مشاهد من حياة شهيد أو يقرر أن يقرأ «أميرة كليف»، أو «الرجل الذي لا خصائص له»، لأنه مستعد لذلك، لأنه موجود في وضعية تهيئه لتساؤل من هذا النوع. فالإطار الحجاجي هنا موجود خارج النص، ولكن بمجرد ما نقبل أن الأطر التي تشمل القراءات تتشكل دائمًا من خلال وضعيات للتواصل والإقناع، حينها يمكن تأكيد غلبة الخطاب. إن الخطاب أسمى من المحكي.

ويبدو في نهاية التحليل أنه بالإمكان الحسم في الغلبة: إن حجرة التقهقر اللامتناهي تتربص بنا. فوراء كل محكي وضعية إبلاغية، ولكن علينا، من أجل وصف هذه الوضعية، الاستعانة بالضرورة بالنمط السردي، وهكذا دواليك.

فما المستوى التجريدي الذي لا يقلص أحد النمطين في الآخر، ويعلن بعد ذلك عن الدونية التراتبية، بل ينظر إليهما بوصفهما متساويين، ويتناولان الواقع بالطريقة نفسها؟ لن يكون ذلك سوى مستوى الإبلاغ، وذلك لأن هذا المستوى هو الذي يؤسس، كما رأينا ذلك، غلبة الخطاب: فالمستوى المقصود هنا هو مستوى الفعل[3].

كل فعل يقتضي مهمة: على الذات (الباث) أن ينتصر على عائق أو أن يجد حلًّا لمشكلة[4]. ونفترض بالنسبة للمستوى الذي يجري تبنيه وجود

(3) نستعيد هنا التمييز المحال عليه في الهامش 3 من الفصل السابق بين نشاط على الإنسان ونشاط على الأشياء الذي أقامه كريماص وكورتيس. مع اختلاف بسيط هو أننا نعدّ النشاطين من طبيعة لفظية، ففعل التواصل هو لفظي حسب النمط البلاغي، والفعل على الأشياء هو فعل لفظي حسب النمط السردي.

(4) إن هذا التقريب عبرنا عنه في كتاب éléments de littérature لـ Marmontel.

معادلات متتالية للأفعال (انتصر، حل) وأسماء تعين موضوع الفعل (عائق، مشكلة). إن الاختلاف الدلالي هو من طبيعة الملموس المناقض للمجرد. إن العائق هو شيء: أي المسافة الجغرافية، قلعة عصية، إرادة أب، وهي أمثلة فقط. ومن أجل الانتصار يجب أن تكون هناك ذات تتمتع بخصائص فيزيقية ونفسية. أما المشكلة فهي مفهوم، أي صراع بين أحزاب سياسية، بين تصورين حول الضريبة أو حول خصائص مادة بعينها. لا يتعلق الأمر بالانتصار على مشكلة، بل يجب تحليلها، وتفكيك خيوطها أي حلها؛ ويجب أن تتمتع الذات التي تنخرط في ذلك بخصائص ثقافية في المقام الأول.

سيكون التناظر تامًا، بعد هذه الاختلافات التي تتعلق بطبيعة الذات والمهمة التي تقوم بها. إن للمراحل الأربع للمقطع السردي، التي يتميز بها المحكي في السرديات الكريماصية، ما يقابلها في سيرورة الخطاب، كما يصفه الترتيب في الكتب البلاغية: إن التحريك والأهلية يتطابقان مع الاستهلال (exorde) الذي يشتمل على الكثير من عناصر الإيتوس، أما مراحل الإنجاز والحجاج والجزاء فتتطابق مع الاختتام (péroraison). إن المصطلحية السردية ملائمة أكثر من غيرها لتحليل المحكي، أما المصطلحية الفلسفية للبلاغة فتناسب تحليل الخطاب، ولكن لا شيء يمنع، مبدئيًا، من القيام بتحليل سردي للخطاب، والقيام بتحليل بلاغي للمحكي.

ونعود، في الختام، إلى المستوى التداولي أو مستوى التواصل: الخطابات والمحكي هي خصائص تعود إلى النص لا إلى الذات. فمشكلة معرفة وفق أي أفق تود الذات تصور المهمة والفعل وتقديمهما بوصفهما محكيًا أم بوصفهما خطابًا، هي في نهاية الأمر قضية اختيار.

وتحافظ الملاحظات السابقة على صلاحيتها في ميدان الصورة أيضًا. يمكننا بالتأكيد الفصل بين البلاغي والسردي (البورتريه في مقابل لوحة

تاريخ)، غير أنه بإمكاننا القول، في هذا الميدان أيضًا، بغلبة البلاغة، وذلك أن المشاهد يكون مدعوًّا إلى استقبال الانفعالات المنبعثة من اللوحة السردية فور الانتهاء من قراءتها. يضاف إلى ذلك أن ما يتحكم في موقف المتفرج، الذي اختار زيارة المعرض، هو المكان الذي تعرض فيه الصورة: تشكل هذه الظروف مقامًا إبلاغيًّا وبلاغيًّا شبيهًا بالظروف التي تحيط بإنتاج خطاب أو محكي.

وعلى العكس من ذلك، فإن مشكلة القلب لا يمكن أن تُطرح بالحدود نفسها فيما يتعلق بالأجناس التصويرية التقليدية. فاللوحات التي وصفناها بـ«البلاغية» لا تقدم حجاجًا تامًّا، فمصطلحات فيليبيان Félibien[5] -وبيليس Piles[6]- لا يمكن أن تقودنا إلى الخطأ، إنها تختصر العنصر البلاغي في أثر نهائي، سيكولوجي: لا يمثل البورتريه أو لوحة التاريخ سوى لحظة التحولات؛ فالصورة في جميع الحالات موجهة فقط لاستثارة انفعالات (البورتريه = الإعجاب، لوحة التاريخ= الشفقة). ومع ذلك، وخارج الأجناس التصويرية التقليدية، فإن مشكلة القلب هاته تُطرح بطريقة مختلفة: لاشيء يمنع المتفرج من تأويل لوحة غير تشخيصية ويقرؤها بصفتها مسارًا حجاجيًّا. وفي هذه الحالة سنتحدث عن قلب عرضي أو حر: ستؤول اللوحة الواحدة -لكاندينسكي أو كلي أو موندريان- أحيانًا بصفتها سردية، وتارة أخرى بصفتها حجاجية، وذلك حسب اختيار المشاهد. وفضلًا عن ذلك، يجب أن نتساءل عن كون الانعكاس الذاتي الذي يميز الفن المعاصر (الأدبي والتصويري)، هو فقط دعوة مخصوصة للمتلقي للاحتفاظ بحريته، وعن قيامه باختيار معين، ووقوعه تحت تأثير صنعة المحكي وحيلة الحجاج.

(5) André Félibien (1619-1695): معماري ومهتم بالتاريخ وهو فرنسي (المترجم).

(6) Roger de Piles (1635-1907): (فرنسي) فنان تشكيلي ونحات ومنظر للفن (المترجم).

المحكي والخطاب والجنس

قبل أن ننهي هذا البحث حول الفئات وتصنيف النصوص، يجدر بنا تمحيص التصنيف الشهير والعادي، ذاك الذي يجري حسب الأجناس[7]، وتحديد الروابط التي تقيمها الأجناس مع الفئات التي درسناها لحد الآن. وسواء أتعلَّق الأمر بالعناصر المكونة للنص أم بوضع القابل للإبلاغ، فإن المحكي والخطاب هما فئتان عامتان: هناك بطبيعة الحال أجناس سردية من قبيل الحكايات الخرافية أو النادرة، وهناك أجناس حجاجية كالاستشارة أو النص الإشهاري؛ ولكن علينا، من جهة، أن نحدد في كل حالة سمات مميزة أخرى من أجل تحديد طبيعة جنس ما؛ وهناك من جهة أخرى أنواع من قبيل قصيدة السونيت sonnet في الموشحات الغنائية أو المرثيات، ولكنها هي السائدة في النوادر والقصص والفكاهات والحكايات. فإذا كانت كل هذه الأجناس تابعة إما للقضائية أو للاحتفالية، فذلك لأننا نخضعها بالضرورة لمعيار تقويمي، وفي الوقت ذاته ندرج، في عرض مختصر لحدث من الماضي، عنصرًا ينخر السرد الخالص، إنه يدمر الاستقلال الجميل للأحداث من أجل بناء محكي انطلاقًا منها وبطريقة بلاغية. إن هذا العنصر التقويمي غير السردي لا يشوش على الشاعر الذي يحاكي الأشياء (حسب أرسطو)، «تلك الأشياء التي يجب أن تكون»، ولكنه يشوش على المؤرخ الذي يأخذ على عاتقه إعادة إنتاج الواقع[8].

ومع ذلك، فإن هذا التناقض بين عمل الشاعر (السردي) وعمل المؤرخ هو منذ البداية إشكالي: من جهة، لأن المؤرخ لا يريد أن يتنازل أيضًا عن

(7) أستعمل هنا اللفظ العام من أجل تعيين الأجناس الأدبية والأجناس النصية التي يطلق عليها أحيانًا أنواع الخطاب. أتجنب التعبير الأخير لأن للخطاب مفهومًا خاصًّا في هذا الكتاب.

(8) انظر:

Klaus Heitmann «Das Verhaltnis von Dichtung und Geschichtsscherbing in alter Theoeri».

المحكي والخطاب والجنس

قبل أن ننهي هذا البحث حول الفئات وتصنيف النصوص، يجدر بنا تمحيص التصنيف الشهير والعادي، ذاك الذي يجري حسب الأجناس[7]، وتحديد الروابط التي تقيمها الأجناس مع الفئات التي درسناها لحد الآن. وسواء أتعلَّق الأمر بالعناصر المكونة للنص أم بوضع القابل للإبلاغ، فإن المحكي والخطاب هما فئتان عامتان: هناك بطبيعة الحال أجناس سردية من قبيل الحكايات الخرافية أو النادرة، وهناك أجناس حجاجية كالاستشارة أو النص الإشهاري؛ ولكن علينا، من جهة، أن نحدد في كل حالة سمات مميزة أخرى من أجل تحديد طبيعة جنس ما؛ وهناك من جهة أخرى أنواع من قبيل قصيدة السونيت sonnet في الموشحات الغنائية أو المرثيات، ولكنها هي السائدة في النوادر والقصص والفكاهات والحكايات. فإذا كانت كل هذه الأجناس تابعة إما للقضائية أو للاحتفالية، فذلك لأننا نخضعها بالضرورة لمعيار تقويمي، وفي الوقت ذاته ندرج، في عرض مختصر لحدث من الماضي، عنصرًا ينخر السرد الخالص، إنه يدمر الاستقلال الجميل للأحداث من أجل بناء محكي انطلاقًا منها وبطريقة بلاغية. إن هذا العنصر التقويمي غير السردي لا يشوش على الشاعر الذي يحاكي الأشياء (حسب أرسطو)، «تلك الأشياء التي يجب أن تكون»، ولكنه يشوش على المؤرخ الذي يأخذ على عاتقه إعادة إنتاج الواقع[8].

ومع ذلك، فإن هذا التناقض بين عمل الشاعر (السردي) وعمل المؤرخ هو منذ البداية إشكالي: من جهة، لأن المؤرخ لا يريد أن يتنازل أيضًا عن

(7) أستعمل هنا اللفظ العام من أجل تعيين الأجناس الأدبية والأجناس النصية التي يطلق عليها أحيانًا أنواع الخطاب. أتجنب التعبير الأخير لأن للخطاب مفهومًا خاصًا في هذا الكتاب.

(8) انظر:

Klaus Heitmann «Das Verhaltnis von Dichtung und Geschichtsscherbing in alter Theoeri».

إمكانية مهمة الإتيان بإرسالية ونبلها، صياغة «دروس التاريخ»، وهو ما يستدعي عملًا تقويميًا، ومن جهة ثانية، لأن التمثيل وإعادة الإنتاج اللفظي الحصري والموضوعي للواقع التاريخي سيكون مستحيلًا، برغم كل التفاؤل والمجهودات المبذولة. إن التناقض، وهو تناقض دافع عنه البعض بقوة، بين المؤرخ والشاعر يميل إلى التلاشي، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بمرحلة من ماضينا الذي كان نموذجه العلمي مشكوكًا فيه. فكيف نميز، وهل كان من الضروري أن نميز، بين ميزيراي Mézeray وسان ريال Saint-Réal، وبين ميشلي Michelet وبالزاك Balzac؟ فعوض الوصول إلى موضوعية علمية مستحيلة، يبحث الشاعر عن تجاوز السرد الاحتفالي لكي يصل إلى إنتاج نص تاريخي يحكم، وفق معايير محددة، على الخير والشر، والمفيد والضار، من بين حوادث الماضي[9].

فإذا كان التاريخ السياسي يتكون من نصوص احتفالية وقضائية، فإن التاريخ الثقافي الذي لا ينصب على الأحداث السياسية، بل على الموضوعات التي تعود إلى الماضي أو موروثة، هو في غالبيته احتفالي: لا نُعلم الأجيال المستقبلية ولا نلقن لها سوى ما هو جدير بالإعجاب (في البيوغرافيات، الموجهة في الغالب نحو غاية بعينها، وفي الإحالة على الكتاب والفنانين وفي اختيار الأعمال الكبيرة)[10]. إن هذا الطابع الاحتفالي حاضر بقوة في الكتب المدرسية التقليدية القديمة، هناك عناصر قضائية تتسلل إلى العروض الحديثة حول التاريخ الأدبي أو تاريخ الفن، حتى وإن كان الأمر أقل درجة منه في التاريخ السياسي. وليست المعايير السردية والبلاغية المشار إليها، لأغلب الأجناس، بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، كافية لتقديم تعريف يمكن أن يكون دقيقًا. فالمطلوب البحث عن معايير أخرى.

(9) انظر في هذا الصدد الأعمال المتنوعة لـ F R Ankermest et Paul Verschaffel.

(10) انظر مقالي: Pour une histoire intertextuelle de la littérature in Degré 39-40, 1940.

الأجناس

إن الجنس[11] مقولة تمكن من الجمع، وفق معايير مختلفة، بين عدد كبير من النصوص. فالمستعمل يدرك بسهولة هذه المعايير في حالة الأجناس الشفهية، وذلك لأن السياق الاجتماعي هو ما يحدد بدقة اختيار الجنس؛ فعندما نحضر مراسيم دفن مسيحي، فإننا نتوقع خطابًا مأتميًّا، وعندما نذهب إلى الكوميديا الفرنسية، فإننا نتوقع عرضًا تراجيديًّا أو كوميديًّا. وفي المقابل، لا يتجلى السياق الاجتماعي، بالنسبة للنصوص المكتوبة، في الفضاء (مقبرة، مسرح)، لأن النصوص موجهة في الغالب إلى قراءة فردية يمكن أن تتم في أي مكان: فالمستعمل يتبع ما يقوله المطبوع (الحجم، العنوان والعنوان الفرعي، الترتيب الطباعي للصفحات). يتعلق الأمر في جميع هذه الحالات بإدراك عام تستثيره معايير خارجية بشكل خالص، هي التي تخلق انتظارًا؛ ولن يُشبع هذا الانتظار إلا فيما بعد (في الغالب في نهاية النص فقط)، عندما تمكننا معايير من طبيعة أخرى من تأكيد الانطباعات الأولى.

ويتغير عدد المعايير («القوانين») من جنس إلى آخر: نعثر في قصيدة السونيت على الكثير من هذه القوانين، أكثر من عددها في الرثاء مثلًا. ومن الغريب أن نلاحظ أن الملحمة هي الجنس الوحيد الأكثر خضوعًا للقوانين، بينما «خليفتها» الرواية، التي هي «ملحمة نثرية» في العصور الحديثة، هي من أكثر الأجناس حرية، إنها الأقل خضوعًا للمعايير؛ فالعدد القليل من المعايير، إن لم نقل غيابها المفاجئ (أو الشبه كلي)، له علاقة دون شك بالتغيرات الجذرية التي لحقت حضارتنا في نهاية القرون الوسطى. ومع

(11) أتبنى في الصفحات الآتية بعض الملاحظات من مقال: genre littéraire الذي كنت قد كتبته لـ: Beaumarchais , dictionnaire des littérature d'expression Française Paris Bordas 1984.

ذلك، تشكل الرواية، في تاريخ الأجناس الأدبية ونظريتها، حالة خاصة. فبطريقة عامة، يمكن أن نلاحظ أن المعايير تكون أكثر عددًا ودقة في الأجناس الشفهية والأجناس الشعبية (مثلًا خطاب مأتمي، حكاية خرافية، رواية بوليسية) منها في الأجناس المكتوبة، العالمة (دراسات، مرثيات).

وأن نحدد فئات معناه أن نميز ونفصل ونصنف. فبعد أن ينتهي عمل التصنيف، يُدرك الإنسان (الفنان) الحدود التي فرضها على نفسه، وهو ما يولد داخله الرغبة في خرقها. لقد استند تاريخ الأجناس الأدبية إلى إقامة معايير هي ما كان يميزها، وحاول بعد ذلك خرقها. ويحدث الخرق، عامة، على ثلاث مراحل: أولًا من خلال المحاكاة الساخرة، التي لا تشكك سوى في نصف المعايير التي تتميز بالتوازن (مثلًا الشعر الساخر، الملحمة البطولية الكوميدية)، وهو ما يمكن من البقاء داخل النسق التقليدي العام الذي عرف دائمًا كيف يقابل بين الأجناس (أعلى /أسفل، نبيل/سوقي، تراجيدي/ كوميدي). وبعد ذلك يضع حدًّا لممكنات «التقابل»، وذلك بطريقة مختلطة تحذف بعض المعايير أو تعيد تأسيسها (مثلًا الدراما، النوع الفريد، «الدراما البرجوازية» «الميلودراما» الخ التي تحل محل النوعين المتضادين: التراجيديا والكوميديا).. وهو ما يغير كثيرًا من طبيعة النسق التقليدي دون أن يقود إلى القضاء عليه. وفي الأخير، ومن خلال تجاوز إشكالية الأجناس، هناك خليط مقصود لمعايير من كل حدب وصوب، كما قامت بذلك مختلف الحركات الطليعية في القرن العشرين، فقد غيروا وضع المعايير السياقية (موضوعات مارسيل دوشان) ورفضوا كل محاولة للتصنيف أو التوزيع الفرعي.

لقد وصف النقد الحديث وحلّل كلَّ المحاولات الكثيرة التي بلورها النقاد، من أرسطو إلى يومنا هذا[12]. لا تختلف التصنيفات كثيرًا، ولكنها تظل

(12) انظر:
Irene Behrens , Die Lehre vontaiger der Einteilung der Dichtkunst Halle 1940.

هي ذاتها في خطوطها الكبيرة (لم تصبح الثلاثية الشهيرة: الغنائي-الملحمي-الدرامي مفهومًا مركزيًا إلا مع الرومانسية (غوتيه وهيجل)). وفي المقابل، فإن ما يتغير حقًّا هو التبرير النظري للتصنيفات.

لقد قدمت الكلاسيكية الغربية من أرسطو إلى الأب لوبوسي Le bossu شرعية لهذا التصنيف الذي كان من طبيعة بلاغية: إن الأجناس تختلف عن بعضها البعض بطريقة «ارتجاعية»، انطلاقًا من الجمهور المقصود ومن الأثر المراد الحصول عليه. إن المعايير البلاغية هي معايير سيكولوجية، وسوسيولوجية وإيديولوجية (خطيب واحد في مقابل ممثلين أو أكثر) ، ويُعد الأثر الذي تنتجه التراجيديا (الكاتارسيس) جزءًا من المعايير المكونة للجنس. وقد أدخل هوبز Hobbes معيارًا سوسيولوجيًا-تراتبيًا بشكل كبير، عندما منح الفئات الثلاث الممكنة لمجموعة اجتماعية، أي للبلاط والمدينة والبادية، الأجناس الثلاثة: البطولي، الكوميدي والرعوي. وفي الأخير، بلور لوبوسي («قول في القصيدة الغنائية» 1675) تصنيفًا دقيقًا انطلاقًا من معيار أخلاقي: يود كل كاتب، في تصوره، إقناع جمهوره بـ«حقيقة» «يخفيها» وفق أساليب مختلفة، أساليب تتناسب والحالة النفسية والمستوى الثقافي للجمهور المستهدف. إن الحقيقة «المخفية» ذاتها يمكن أن تكون أساس الخرافة والملحمة. وما يميز بينهما هو تعقيد الوسائل المستعملة في العمل فقط.

وقد استعملت الكلاسيكية، إلى جانب معايير من طبيعة بلاغية، معايير ورثتها عن الشعرية الأرسطية. ولكن المعايير الشعرية، التي تتعلق بأسبقية الحبكة على مقولات المحتمل أو الامتثالية، ليست لها القوة التمييزية نفسها التي تتمتع بها المعايير البلاغية (تصدق أسبقية الحبكة على كل الأجناس السردية، والامتثالية على كل الأجناس «النبيلة» إلخ)؛ لذلك فضلنا الاعتناء هنا بهذه الأخيرة.

ومن المفيد أن نلاحظ أن ما يُطلَق عليه الذهن الباروكي ولَّد، بموازاة مع البلاغة ذات المنحى الأخلاقي للكلاسيكية، نوعًا آخر من تصنيف الأجناس مستوحى هو أيضًا من البلاغة، ولكن ليس من البلاغة الحجاجية للآثار، بل من البلاغة الاحتفالية للمديح. وقد نُظر إلى هذا المظهر من البلاغة منذ القدم بصفته وثيق الصلة بالأجناس الأدبية؛ وفي مرحلة الباروك فقط حاول بعض المنظرين ربط كل الأجناس الأدبية دون استثناء بالتقاليد الاحتفالية للمديح (والتوبيخ). وهكذا يميز جورج بوتنهام George Puttenham في كتابه «فن الشعر الإنجليزي» (1589): بين 1-جنس مديح الآلهة، النشيد، 2- الأجناس التي تمكن من مدح أمير (الملحمة والرومانس والقصيدة الاحتفالية) أو هجوه (تراجيديا)، 3- الأجناس التي تمكن من مدح البرجوازيين (الإيبوغرام) أو هجوهم (السخرية والكوميديا). مائة سنة بعد ذلك، سينشر لوكاس مويش Lucas Moesch (1693) في إمبراطورية هابسبورغ، vita poetica ، ويتعلق الأمر بقصيدة تعليمية غريبة قادت الشاعر إلى القيام بنزهة داخل الحديقة الفسيحة لكل الأجناس الممكنة والقابلة للتصور، تلك التي نُظر إليها بصفتها أجناسًا عارضة، وكان الهدف الوحيد منها هو التعبير عن مساندة قوية للمؤسسات الموجهة إلى تمجيد اصطناعي لكبار هذا العالم (فعل ذلك في خمس لقطات ترمز إلى المراحل الخمس للحياة الإنسانية).

وقد ربطت الرومانسية، التي كانت مسكونة بقضية الأصول أو الأصل، مشكلة الأجناس بتصور خاص للتاريخ، أي بفلسفة تمنح كل جنس من الأجناس الغنائية والملحمية والدرامية مرحلة من تاريخ الإنسانية، وكذا رؤية ميتافيزيقية (هيجل، هوغو). وبالمقابل، ستتبنى الحتمية العلمية للقرن التاسع عشر الآيل للأفول، أفقًا تطوريًا، وستهتم، كما فعلت ذلك البيولوجيا، بميلاد الأشكال وتدهورها (برونيتيير Brunetière).

وسيعيد القرن العشرون، الفرداني في بدايته، النظر بشكل جذري في مقولة الجنس الأدبي ذاتها، وكان ذلك يفضل دراسة العمل الفني في استقلال عن دراسة البنيات؛ وهو توجه كان مرتبطًا باسم كروتشيCroce، من خلال محاولة لـ«إعادة الاعتبار». وستُعيد تيارات مختلفة، كالشكلانية الروسية ومدرسة شيكاغو (ر س كران R S Crane، أ أولسن E Olsen)، اكتشاف أهمية التصنيفات استنادًا إلى فضيلة الأشكال، وذلك داخل تقليد أرسطي حر. ويمثل ستايغر Staiger (1946)، وكان رومانسيًّا ووجوديًا في الوقت ذاته، التأويل الأخير، للثالوث الشهير الغنائي -الملحمي- الدرامي. وسيقترح فراي Frye من جهته، إحدى عشرة سنة بعد ذلك، نسقًا تأليفيًّا صارمًا مستوحى من أرسطو ويونغ C G Jung في الآن ذاته[13].

لقد نظر النقد السابق على الرومانسية دائمًا إلى الأجناس، على غرار المؤسسات وأنماط التفكير في النظام القديم، باعتبارها نسقًا تراتبيًّا؛ فقد كانت بعض الأجناس عنده أقوى من غيرها، على جميع الأصعدة (الملحمة والتراجيديا)، وكانت تلقى، تبعًا لذلك، اهتمامًا أكبر (وقوانين دقيقة أيضًا)، من تلك التي نُظر إليها بوصفها «دونية» (المقلب والرواية). ومع ذلك، بإمكاننا استعمال كلمة التراتبية بمعنى آخر.

فإذا قبلنا بوجود مفاهيم تحتضن كليًّا مفاهيم أخرى من النظام نفسه، أمكننا الحديث، بخصوص الأجناس الأدبية، عن تراتبية من درجات ثلاث على الأقل.

1) سنضع في القمة «التصنيفات» التي تميز، عند جميع الأجناس الأدبية، قسمين أو ثلاثة أقسام أو أربعة فقط. يتطابق التمييز بين البيت

(13) S. Emile, taiger Grundbergriffe der poetic , Zurich 1946.

الشعري والنثر، الذي لم يعد يُستعمل اليوم بسبب شكلانيته، مع واقع ينتمي إلى المرحلة الكلاسيكية، حيث هناك مقولتا الشعروالفصاحة اللتان تغطيان ما تعودنا، منذ حينها، أن نطلق عليه «الأدب»، وحيث يتضمن الشكل النظمي إيحاءً إيجابيًا وتراتبيًا (البيت الشعري أقوى وأسمى من النثر). أما التمييز الآخر الذي يجب أن نشير إليه في هذا المستوى فهو تمييز مشهور، ويشمل الغنائي والملحمي والدرامي (يضيف إليه بعض النقاد الأدب الديداكتيكي). والمعايير المعتمدة في تمييز هذه الأقسام الثلاثة بالغة التنوع ومتنافرة: هناك معايير من طبيعة سيكولوجية (الألفاظ الثلاثة تعين المواقف الثلاثة الأساسية للذهن البشري)، وهناك معايير من طبيعة تاريخية (المراحل الثلاث للإنسانية)، وهناك أخرى من طبيعة ميتافيزيقية (ثلاثة منظورات للزمن الإنساني). فمنذ الرومانسية بالتحديد استعاد الكثير من النقاد الثالوث الشهير وتفننوا بعد ذلك في البحث عن شرعية جديدة له.

يثير الثالوث، على مستوى المعايير الشكلية، مشكلة كبيرة: تلعب السردية دورًا مركزيًا داخل فئتين من الفئات الثلاث، فالطابع المخصوص للحبكة يُعد جزءًا من تعريف الأجناس الملحمية (الملحمي العجائبي، الحل التراجيدي، إلخ). ومن جهة ثانية، كان تعريف الأجناس الغنائية، أي غير السردية، دائمًا صعبًا؛ والمحاولات القليلة للربط بينها وبين الفئتين الأخريين، كانت تود إضفاء طابع سردي عليها، وذلك من خلال إقامة أنساق علائقية بين الذات والموضوع، عوض التركيز على الحبكة بحصر المعنى (النموذج العاملي لكريماص، والنموذج الثلاثي لجماعة مو).

لا يشمل لفظ «أجناس» الفئات العريضة التي تقع في قمة الهرم؛ ويفضل في شأنها استعمال «فصيلة» أو «قسم» (أو فقط « فئة»).

2) يوضع لفظ «جنس» عادة في الطبقة الثانية، في السلمية المتوسطة للتراتبية، حيث يجري توزيع الثالوث. ففي فئة الملحمة، هناك الأجناس الملحمية والرواية والقصة؛ وفي فئة الدراما، هناك الأجناس التراجيدية والدراما والكوميديا والمقلب؛ وفي الأخير الفئة الغنائية، الأجناس التي تتضمن الأنشودة والقصيدة الغنائية والرثاء. إن المعايير متنافرة، ولكنها في غالب الأوقات ليست فلسفية وليست شكلية، بل هي من طبيعة سوسيوسيكولوجية (يحدد السياق الاجتماعي انتظارًا).

إن الأنواع التي أحلنا عليها هي تلك التي تعود إلى الأدب العالِم أو الرسمي، كما هو في الدراسات الشعرية والكتب المدرسية. ولكننا ننسى أحيانًا أن الأدب الشعبي يعرف هو أيضًا الطبقات نفسها التي تتطابق مع الفئات الثلاث العامة: إن الأغنية جنس غنائي، والنزهة جنس دراماتيكي، والحكاية الخرافية جنس ملحمي. ولم يُنتج الأدب الشعبي الحالي، أي الأدب الموجه للاستهلاك الواسع، أجناسًا مستقلة بذاتها. لقد وفر من خلال تأثره بالأجناس العالمة، بعض الأجناس الفرعية (الرواية البوليسية).

ومن بين الأجناس المشار إليها يجب إثارة الانتباه إلى الرواية. لقد غزا هذا الجنس، الذي أهمله النقد الرسمي لقرون عديدة، منذ القرن التاسع عشر الأدب كله وأقصى الأجناس الأخرى. فداخل تراتبية الأجناس تحتل الرواية مركزًا خاصًا، إذا صح أن يكون جنسًا يستوعب كل شيء، كما يمكن تأكيد ذلك استنادًا إلى باختين، وقد شكل ظهورها، في ظروف تاريخية محددة، تهديدًا للأجناس الأخرى، ويمكن أن يقوض دعائم النسق كله.

3) سيكون بإمكاننا، انطلاقًا من تفريعات للأجناس، الوصول، في أسفل الهرم، إلى ما يمكن أن نطلق عليه «الأجناس الفرعية»؛ والمعايير التي تمكننا من تمييز هذه الأجناس هي من طبيعة تاريخية (وثيمية بشكل فضفاض):

وهكذا يمكن أن نتكلم عن سونيت النهضة، والتراجيديا الإغريقية، وعن الرواية البوهيمية الخ. وليس من السهل تحديد عدد الأجناس الفرعية بدقة، من جهة لأن الأجناس الفرعية يمكن أن تخضع لتوزيع جديد (مثلًا «الجنس الفرعي المتفرع» للسونيت العاشقة في عصر النهضة)، ومن جهة ثانية، لأن آفاقًا جديدة للتأويل التاريخي تمكننا، مبدئيًا وفي كل لحظة توقع، من «الكشف» عن أجناس فرعية لم تكن موجودة من قبلُ، ولكن التأويلات الجديدة هي التي خلقتها: وهكذا، فإن ظهور أفق الباروك أعلن عن ميلاد أجناس فرعية في الأدب الفرنسي، من قبيل السونيت الباروكية والرواية الباروكية.

إن الإكراهات الدلالية في تعريف هذا النوع من الجنس هي بدهية لدرجة أنه يروق لنا أحيانًا الإحالة عليها وحدها بغاية ساخرة. وهكذا، تتميز الفصول الخمسة للتراجيديا والكوميديا، عند ريفارول Rivarol، التي تركز على الموت والزواج القريب للبطل بـ:

1. البطل يموت	البطل يتزوج
2. البطل لا يموت	البطل لا يتزوج
3. البطل يموت	البطل يتزوج
4. البطل لا يموت	البطل لا يتزوج
5. البطل يموت	البطل يتزوج

وفضلًا عن ذلك قدم الكاتب النمساوي أليكساندر رودا Alexandre Roda اللائحة التالية[14].

(14) أحال عليه:
Roda Roda Heuteres und Scharferes , Reinbeck bei Hambourg 1972, p.29.

الشعر

رجل وحيد	شعر غنائي
رجلان	أنشودة
رجل وامرأة	قصة قصيرة
امرأتان ورجل	رواية
رجلان وامرأة	دراما
رجلان وامرأتان	كوميديا

إن المزحتين متكاملتان، ذلك أن مزحة ريفارول تسخر من الفعل (أو من غياب الفعل)، في حين لا تقدم مزحة رودا سوى شخصيات مسكوكة وتترك للقارئ مهمة تخمين الفعل.

وفي تصورنا، فإن التعريف الأكثر لباقة للأجناس الأدبية سيكون بطبيعة الحال، تعريفًا وفق معايير سوسيولوجية، ذلك أنه يمكن من النظر إليها فقط من زاوية نمط اشتغالها[15]. ولكن عملية من هذا النوع تبدو وهمية، إنها تفتقر إلى الدقة المطلوبة. وبناء عليه، علينا أن نكتفي بتعريف يجمع بين مجموعة من المعايير من طبائع مختلفة، وهي أربعة، حسب مايير De meyer: معايير أسلوبية، معايير تلفظية، معايير دلالية، ومعايير سوسيولوجية[16].

استنادًا إلى ذلك يمكن عدُّ مجموع النصوص التي تشكل جنسًا فرعيًّا مجموعة من المتغيرات. ومن المألوف الحديث، في الأدب الشعبي، عن مختلف المتغيرات للحكاية الواحدة، ولكن لا أحد درس مختلف السونيتات

(15) انظر في هذا الصدد الدراسة الجميلة لـ
Horst Steinmetz « Historisch – structurelle rekurenz als Gattung Textsortenkriterium « in textestoren und Litteraturisch Berlin 1983 pp.68-88.

(16) Pieter De Meujer « La questione dei generi « in Asor Rosa éd letteratura italiana Turin 1985 vol IV pp. 245-282.

أو مختلف الروايات التي تنتمي إلى جنس فرعي بوصفه متغيرات للسونيت في عصر النهضة أو الروايات البوهيمية. ومع ذلك، فإن التناظر يفرض نفسه، ومن السهل الإمساك به في حالة الأجناس الفرعية السردية؛ فبالإمكان النظر إلى كل متغير انطلاقًا من نواة سردية مفترضة، بوصفها متغيرًا جديدًا الغاية منه (البلاغية) إما تبليغ إرسالية مختلفة بعض الشيء، وإما التوجه إلى جمهور مختلف نسبيًا. ففي إطار الحكاية الأصلية لـ«ذات القلنسوة الحمراء»، تمثل الصيغة التي يقدمها بيرو Perrault تحذيرًا موجهًا إلى الفتيات من الإغراء الذكوري، في حين تُعد صيغة جريم Grimm متغيرًا يستهدف جمهورًا من الشباب بغاية إخافته («الإرسالية» ليست واضحة بما يكفي). وبالمثل، يمكن وصف العينات الفردية، في رواية الحب الذي يقود إلى الخيانة الزوجية لنهاية القرن السابع عشر، من قبيل «أميرة كليف»، و«كونتيسة توند»، و«فوضى الحب»، و«إليونور إيفري»، و«دوقة إسترنام»[17]، بوصفها جميعها متغيرات: رفض الخيانة الزوجية أو ممارستها، موت الزوج أو بقاؤه حيًا، وفي حالة موته سنكون أمام رفض زواج ثان أو القبول به.

يجب أن تنطلق دراسة شكلية للأجناس الأدبية من دراسة قياسية تنظر إلى كل نص خاص داخل جنس فرعي بوصفه «متغيرًا». ويبدو المنهج الذي بلوره ميليتنسكي Méletinski، انطلاقًا من بروب، فيما يخص الحكايات الخرافية، مناسبًا لدراسة من هذا النوع «للمتغيرات»، ذلك أنه قابل لأن يُستعمل في أي مجموعة من النصوص: يصبح كل نص شبكة علائقية قائمة بين مجموع الكائنات التي تتحرك داخلها (شخصيات، موضوعات،

---

(17) وهي تباعًا:
La princesse de Clèves, La comtesse de Tende, Les désordres de l'amour, Eleonor d'Yvrée, La duchesse d'Estramene

لها وظيفة)، وطبيعة هذه العلاقات المدروسة (ممكنة أو ممنوعة، إيجابية أو سلبية)، بطريقة مقارنة ضمن مجموع النصوص المقصودة، هي التي تمكن من تعريف الجنس الفرعي[18].

وقد كان النقد، استنادًا إلى هم منطقي، أكثر منه جمالي أوسوسيولوجي، ميالًا دائمًا، من أجل بلورة تصنيف صريح وإقامة تراتبية متوازنة، إلى دراسة ما يفصل الأجناس عن بعضها، لا عما يجمعها، وبعد ذلك تخصيص مونوغرافيات لجنس واحد منظورًا إليه بشكل منفصل: التراجيديا، السونيت، إلخ. وهذا معناه منح الجنس وضعًا أنطولوجيًا، «ماهية» يُفندها وجوده داخل أنساق التصنيف التي رأيناها؛ ومعناه أيضًا نسيان أن جنسًا ما لا يمكن أن يوجد إلا بفضل الأجناس الأخرى التي تكمله.

تشتغل الأجناس دائمًا في علاقتها بمجموع الأجناس الأخرى السائدة في مرحلة ما، ويشكل هذا المجموع نسقًا. إن التعايش بين الأجناس وطبيعة هذا التعايش والقواعد التي تتحكم في اشتغال هذه الروابط كل ذلك لم يُدرس قطّ[19]. فكيف نفسر الوجود المتزامن لمجموعة من الأجناس في المجتمع الواحد؟ هل نفترض أن كل مجتمع يتوفر على سجلات عاطفية (استيهامية) وأن الأجناس تتطابق معها؟ هل نعتقد، مع لوبوسي Le Bossu، أن الظروف تختلف داخل المجتمع، وأن التغيرات الخفيفة هي التي تحدد اختيار الشكل الخارجي الذي يُخفي مع ذلك دائمًا «الحقيقة» ذاتها؟

إن النسق في مجموعه مهدد في وجوده. هناك أجناس منخورة من الداخل، ولا تستمر في الوجود إلا بفضل محاكاة ساخرة (مثلًا: الرواية

(18) E Meletinski, Probleme of the structural analysis of Folkates, in P. Maranda éd, *Soviet structural folkaristics,* La Haye Mouton 1974.

(19) Cf Erich Kohler, *Gattengssystem und Gesellschaftssystem in cahier d'histoire des littératures romanes,* I, 1977

البطولية والرواية الكوميدية في القرن السابع عشر)، وأجناس أخرى تظهر وتختفي جميعها (مثلًا: التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيتان). إن الأجناس «تموت»، ولكن هناك أيضًا أجناس «تنبعث» من رمادها (التراجيديا، من اليونان إلى فرنسا؛ السونيت من رونسار إلى هيريديا). وتمكننا الإحصاءات الخاصة بالإصدارات من ملاحظة أن بعض الأجناس، في فترات الأزمة ذاتها، تقاوم أكثر من غيرها. إن مدة حياة الأجناس متغيرة: ولنستحضر المسرح الرعوي وهو جنس هش (بضعة عقود في بداية القرن السابع عشر) والسونيت التي كانت منتشرة منذ القرن السادس عشر دون توقف وهي «جنس طويل العمر».

إن عظمة الأجناس ليست هي ذاتها من فترة إلى أخرى، فالمجد والرقي الاجتماعي للكاتب محكومان في جزء منهما بالجنس الاجتماعي[20]. فانطلاقًا من نسق الأجناس السائدة طرحت قضية التناص. فدياكرونية الأجناس -مثَلُها في ذلك مثل سانكرونيتها- هي قضية كتابة. إن الكاتب يقبل باختياره تاريخًا ويرفض تواريخ أخرى، والكتابة ذاتها هي ما يعلن عن الحاضر.

لقد اختفت في الحضارة الحديثة الكثير من الأجناس الأدبية التي كانت مسننة، ومن جهة أخرى استمرت في الحياة أشكال من النصوص كانت هي الأخرى خاضعة لقواعد بعينها. إن أجناس التواصل بين الناس (قواعد الخطاب في مراسيم الدفن مثلًا) لا يمكن أن تختفي، ولكن الأجناس الأدبية تنمحي في اللحظة التي لا يعود فيها للأدب قيمة داخل المجتمع، أو لم يعد فيه « أهمية» للفن (ث غوتيي) أو لم يعد «مستقلًّا» (النقد الحديث) وله قيمة البهرجة فقط، أو «التميز» الاجتماعي (بورديو). إن الأجناس الفنية والأدبية التي تخضع لقوانين هي الأجناس الواسعة الاستهلاك (مثلًا: الرواية

(20) cf Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris Minuit 1985.

البوليسية). ومع ذلك، يمكن تأويل اختفاء الأجناس وتداخلها بطريقة أخرى: يتعلق الأمر حقًّا بأجناس قديمة، إلا في الحالة الخاصة بالرواية، وهي لا تتطابق مع مقتضيات المجتمع المعاصر (السيكولوجية والاجتماعية والميتافيزيقية).

إن الأجناس بنيات اجتماعية، وإذا كانت الأجناس الأدبية تختفي اليوم أكثر من الأجناس النصية، فإن مرد ذلك هو أن السلطة والإيديولوجيا اللتين دعمتاها اختفتا هما الأخريان. إنها أزمة ما بعد الحداثة للمحكيات التي فجرت الحدود والتي تتجلى في أدب متعدد ومتنوع، أي سوداوي وسعيد.

ما يظل أداة للتحليل، في مواجهة مفهوم متشظٍ للأدب أو في غياب مقصود له، هو خطاطات عامة آتية من حقل التواصل إلى الجماليات، وهي الأنماط والتساؤلات، وليس مفهوم الأجناس الأدبية الذي لا يفيد سوى في دراسة الماضي.

كلمة الصفحة الرابعة

بلورت الرومانسية حركة مزدوجة عميقة الدلالة؛ من جهة بدأت تبحث عن محكيات شعبية من العالم كله تمكنها من العودة إلى الجذور، إلى ما يشكل العمق المشترك للحضارة الإنسانية، ومن جهة ثانية، أعلنت أن الرواية، في الطرف القصي من التاريخ السردي للعالم، هي الذروة، الشكل الأدبي الأكثر غنى، وهو الذي يعبر، تبعًا لذلك، عن الحياة الحديثة. ولنضف مع ذلك، أن هذا التصور الكلياني للرواية، الذي كان يبشر بتصوّر باختين، لم يقبل به جميع الناس. والتصوُّر الذي سينتصر هو التصوُّر المتشائم والساخر لهيجل أو لوكاتش اللذين جعَلا من الرواية أداةً نقديةً في مجتمع تخلَّت عنه الآلهة. وسيصبح المحكي الروائي حينها حاملًا لمعرفة نقدية تخلق مسافة تفصل القارئ عما يقرأ، لا حاملًا لمعرفة مشتركة يقبلها ويتقاسمها معه.

هارون كيبيدي فارغا A. Kibédi Varga: باحث ومنظر مختص في البلاغة والسرد والصورة، ولد في هنغاريا سنة 1930 وتوفي بألمانيا سنة 2018، عمِل أستاذًا في الكثير من الجامعات منها: الجامعة الحرة في أمستردام هولندا، وفي جامعة بروكسيل. من مؤلفاته:

- *Rhétorique et littérature: Etudes de structures classiques*, 1970
- *les poetiques du calssicism*a, 1990
- *mots et merveilles: Une histoire de la littérature francaise*, 1995
- *le classicisme*, 1998

لكتاب مجموعة من القضايا تعود جميعُها إلى «فنّ القول»، ما له علاقة بكل الاستعمالات الثقافية اللاحقة
وّلت اللغة من أداةٍ ضامنة للعيش المشترك فقط، إلى وسيلة تعبيرية تُعيد تشكيلَ العالَم خارج امتداداته
ة في المنافذ الحسّية. لقد أصبحت اللغة ضمن هذا الفن منتجةً لصنائع ليست مرتبطةً بالحاجات النفعية.
تودُّ التصرُّفَ في الطبيعة عبر فعل التسمية والتعيين والوصف فحسب، بل تقترح تنظيمًا جديدًا للعلاقات
اس والأشياء. فالنصّ صنعة، إنّه يُولَد بقرارٍ خاص وبغايةٍ لا يُشكِّل التواصلُ المباشر داخلها سوى واجهة، ربما
ن أقلّ الواجهات إغراءً في حياة الناس.

Ceci n'est pas une pipe.


9 786039 157823

الطبعة الأولى: 2023

